

Imaginación fallogocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli.

Tania Diz.

Cita:

Tania Diz (2012). *Imaginación fallogocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli* (Tesis de Doctorado). FAC.LATINOAMERICANA DE CS.SOCIALES / SEDE ACADEMICA ARGENTINA BS.AS. / DOCTORADO.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/tania.diz/4>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pWrn/un9>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite:
<https://www.aacademica.org>.



**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS
SOCIALES
-SEDE ACADEMICA ARGENTINA PROGRAMA
DE DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES**

TITULO DE LA TESIS:

Imaginación falocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli

AUTORA: Tania Diz

DIRECTORA: Dra. Alicia Salomone

FECHA: Mayo 2011

Resumen

El tema de esta investigación es la construcción de la subjetividad femenina y masculina en el marco del ideologema del matrimonio, éste se ubica en una década en particular, 1920, y en una ciudad, Buenos Aires. La pregunta que guía esta investigación es ¿de qué modo se articulan la imaginación fallogocéntrica y feminista en los discursos críticos del ideologema del matrimonio? El objetivo general es el de analizar las articulaciones de las lógicas fallogocéntrica y feminista, que reconfiguran los estereotipos y hábitos propios del ideologema del matrimonio, en aquellos escritores y escritoras que experimentaron la implantación de la ideología de la domesticidad, y sostuvieron una postura de resistencia frente a ésta. La hipótesis principal es que, en la etapa en la que se imponen y divulgan los discursos de la domesticidad, surge, por parte de escritores y escritoras de los sectores medios, una escritura resistente que articula una lógica fallogocéntrica, en el caso de las escrituras que se nutren del discurso social hegemónico, y una lógica feminista, en el caso de aquellas que ensayan modos de ruptura y transgresión con respecto a la diferencia sexual hegemónica.

Abstract

The topic of this research is male and female subjectivity to the ideologema of marriage. It is located in a specific decade, 1920, and in a city, Buenos Aires. The question that guides this research is: in what ways are the phallogocentric and the feminist imagination articulated in discourse critical of the ideology of domesticity. The overall objective is to analyze the articulation of both the phallogocentric and the feminist logic which contributed to challenging the stereotypes and forms of behavior associated with the ideologema of marriage, by those writers who lived and experienced the ideology of domesticity, and were opposed to it. The main hypothesis is that, at the time when the discourse of domesticity was being imposed and publicized, a form of resistance to this emerged from middle class writers which articulates the phallogocentric logic, in the case of writing nourished by the hegemonic social discourse, and the feminist logic, in the case of writing that experiments with rupture and transgression from the ideology of domesticity.

Agradecimientos

El momento de los agradecimientos es singular, ya que, por un lado, me invita a recordar los distintos momentos de esta experiencia, y, por otro, es la única página en la que se cruzan la vida pública y la privada, es decir, que se fusionan las formalidades que exige el universo académico con las expresiones más íntimas, las cuales, recién en este espacio, están permitidas. Quizás es el único lugar de una tesis en el que la lengua se vuelve personal, sentida, sin simulaciones, casi como un refugio que nos permite decir que acá estamos y que hemos transitado un largo camino para llegar hasta aquí. Cual viaje hacia Ítaca, este fue un andar con sus luces y sus oscuridades, con sus enormes cansancios ante laberintos imposibles, y con algunas buenas sorpresas. Pero, más allá de la meta en sí, este recorrido me ha enriquecido al punto tal de sentir que, más allá de algunas certezas, me han surgido preguntas nuevas, potentes, exigentes. En otras palabras, coincido con Gastón Bachelard quien afirma que "el hombre animado por el espíritu científico, sin duda desea saber, pero es, por lo pronto, para interrogar mejor" (Bachelard, 1948: 19), con la salvedad, previsible en mi caso y ante esta investigación, de que la mujer, también, vive aquella curiosidad científica, claro está.

En la frontera entre lo personal y lo académico se encuentran varias personas que directa o indirectamente, estuvieron involucradas en esta investigación, y, por eso, sobrevienen los agradecimientos.

En primer lugar, siento un agradecimiento especial hacia mi directora de tesis, Dra. Alicia Salomone, quien ha sabido guiarme con rigurosidad y, a la vez, con un notable respeto por mis ideas.

Además, quisiera agradecerle al jurado de la tesis de calificación (José Amícola e Isabella Cosse) que hicieron un trabajo de lectura detallado e inteligente, que, sin duda, iluminó aquellas zonas que, hace un año atrás, aún estaban borrosas. Un buen párrafo se merecen aquellos espacios universitarios en los que me encontré con personas que tomaron con seriedad la lectura de algún proto-capítulo y que, además, me estimularon con sus rápidas respuestas ante diversos auxilios desesperados. Me refiero, principalmente, a mis compañeras del proyecto de investigación sobre literatura y teoría feminista porque los debates que se han dado en las sucesivas reuniones del proyecto, me ayudaron a repensar los temas y problemas de este trabajo. Y, también, a mis compañeros de la cátedra de Literatura Argentina II, cuyos comentarios me permitieron redondear ciertos capítulos.

Entre los agradecimientos que interpelan mis sentimientos más caros, están mis amigos y amigas, entre los que quisiera destacar a Mabel Campagnoli, quien, como siempre, me ha acompañado con su lucidez y cariño. Además, mi querida familia rosarina, entre los que quiero destacar la presencia de mi madre, quien me transmitió el amor por el conocimiento. Y, por último, mi amor y agradecimiento inmenso hacia mi querido cómplice, Tomás Dalton, quien supo acompañarme, cuidarme y escucharme para que el camino no fuera tan sinuoso.

Índice

Introducción	6
Capítulo 1 Género, sexo y literatura: un recorrido teórico	11
1.1 Sexualidad, literatura y teoría feminista	11
1.2 Dispositivo de la sexualidad y teorías de género	37
1.3 Esferas pública y privada: ideología de la domesticidad	52
1.4 Conceptualización de las lógicas falocéntrica y feminista	59
Capítulo 2 Contexto histórico, campo intelectual y problemática sexo-genérica...	65
2.1 Modernización y sistema sexo – género en Buenos Aires (1919-1933)	65
2.2 Campo intelectual y subjetividad sexuada	81
2.3 Roberto Arlt, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani y Nicolás Olivari en la conformación del campo intelectual	92
2.4 Alfonsina Storni, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli: la identidad femenina como condición de exclusión e inclusión al campo intelectual	105
2.5 Ser escritor/a: experiencia sexuada y condicionamientos de género...	126
Capítulo 3 Domesticidad y subjetividad sexuada en las columnas periodísticas de Alfonsina Storni y Roberto Arlt	129
3.1 Domesticidad y cultura de masas.....	129
3.2 Las columnas periodísticas de Alfonsina Storni y Roberto Arlt.....	136
3.3. Un sexo para narrar	140
3.4 Identidades sujetas al reglamento de género	156
3.5 Matrimonio y diferencia sexual	175
3.6 Figuras de la subjetividad sexuada: zonas de convergencia y divergencia ideológica	180
Capítulo 4 Falogocentrismo: femicidio, hostigamiento y saturación	

de la domesticidad	185
4.1 Femicidio, lamento y relato en el margen: <i>Tangos</i> de Enrique González Tuñón	185
4.2 La mujer devoradora en <i>Cuentos de la oficina</i> de Roberto Mariani	197
4.3 Erdosain o el monstruo desatado en <i>Los siete locos</i> de Roberto Arlt	206
4.4 Balder o el monstruo domesticado en <i>El amor brujo</i> de Roberto Arlt	225
4.5 La voz del burgués asesino en “La pierna de plomo” de Nicolás Olivari	237
4.6 Fallogentrismo: femicidio, hostigamiento y saturación de la domesticidad	242
Capítulo 5 Subjetividad sexuada dentro y fuera de la norma: tensiones, complicidades y desencuentros	246
5.1 Subjetividad femenina y pensamiento feminista en crónicas de Alfonsina Storni	246
5.2 Contrapunto arquetípico en “Dos mujeres/ El amo del mundo” de Alfonsina Storni y <i>Las descentradas</i> de Salvadora Medina Onrubia	250
5.3. El derrotero femenino y la salida revolucionaria en <i>¡Quiero trabajo!</i> María Luisa Carnelli	278
5.4 Disonancias subjetivas en la búsqueda de una escritura feminista	293
Conclusiones	295
Referencia bibliográfica	299

Introducción

En el lenguaje musical, las dos maneras de componer melodías más antiguas son, sin duda, la homofonía y la polifonía. Homofonía se denomina a la obra que tiene un acompañamiento armónico, y polifonía, a la obra en la que se destaca la pluralidad sónica. Dentro de esta última, el contrapunto, es el término que define una de las varias texturas musicales y cuya característica singular es que genera melodías que se desvían de la matriz original, creando infinitas variaciones. En la fuga, una forma estricta del contrapunto, un motivo propone una secuencia, y otros se le van sumando, imitándolo al inicio e incluyendo variaciones, luego. Así es como esa voz nueva demuestra su singularidad. En otras palabras, podríamos decir que el contrapunto, entonces, genera melodías polifónicas, es decir, momentos sonoros en los que se entremezclan voces distintas entre la imitación y la variación, produciendo una multiplicidad musical, por lo general, agradable al oído humano.

Las similitudes entre estas escuetas ideas sobre teoría musical y el dialogismo bajtiniano no son pocas ni menores. Como sabemos, Bajtín (1982), a inicios del siglo XX, afirmaba que cada expresión del lenguaje no es, en absoluto, nueva u original. Al contrario, cuando alguien habla, no hace más que repetir lo que ya fue dicho, anteriormente, una infinidad de veces. En otras palabras, podemos pensar que la voz es hablada por la cultura, por la tradición, por todos aquellos enunciados que integran el discurso social. Sin embargo, los enunciados no son meras imitaciones idénticas de lo que ya fue dicho, sino que contienen, en sus singulares apariciones, huellas nuevas e irrepetibles en las que se conjugan cuestiones relativas al estilo, y al sugerente vínculo de los enunciados con los valores sociales, como pueden ser la verdad, la belleza, el bien. Esta diferencia entre la repetición y la variación lingüística, es la que Bajtín (1982) explica mediante lo dado (aquello que ya fue dicho y pertenece al imaginario socio-discursivo) y lo creado (aquello que se innova, se modifica o se varía de lo dicho). La tensión, dentro de un texto, entre lo dado y lo creado, nos permite, entonces, afirmar que lo dicho nunca es monológico, sino que es enteramente dialógico.¹

¹ Es conocida la discusión acerca de la ambigüedad entre Voloshinov y Bajtín en tanto personas reales y en tanto autores reales de lo que se publicó bajo esos nombres. En mi caso, los tomo como dos nombres de un mismo pensamiento. En el primer capítulo se retomará la cuestión del dialogismo en Bajtín a través de la propuestas teóricas de Díaz – Diocaretz, (1993) y de Redondo Goicoechea (2001) de todas maneras, estos conceptos se encuentran en Voloshinov (1992), Bajtín (1982) y (2005). Como es sabido las nociones de *polifonía*, *dialoguismo*, *ideología*, *géneros discursivos* son fundamentales para pensar el análisis de los discursos sociales, dentro de los que se encuentra la literatura. Es más, en ellas se sostiene

He comenzado con esta analogía entre el lenguaje y la música porque, en cierta manera, estas páginas no son más que un recorrido por ciertos discursos que funcionan como fugas de un mismo tópico: la subjetividad femenina y masculina como formas vacías que adquieren significado al integrarse en el ideologema del matrimonio. En otras palabras, el tema de esta investigación es el de las representaciones de las identidades sexuales en una zona del periodismo y de la ficción, que desarrollan ciertos escritores emergentes, entre los años 1919 y 1933, en la ciudad de Buenos Aires. Más específicamente, podemos decir que estos relatos afirman una mirada crítica frente a los valores de la ideología de la domesticidad, los cuales, a su vez, se concentran en el ideologema del matrimonio. Entre las preguntas que guían esta investigación, se encuentran las siguientes: ¿de qué modo se articulan la imaginación falogocéntrica y feminista en los relatos críticos de la domesticidad? ¿Por qué se hace imprescindible la aplicación de la variable de la diferencia sexual, tanto en la selección de los escritores como en el análisis de los discursos periodísticos y literarios?

Mi punto de partida es que, en Buenos Aires, en los extremos de la década de 1920, surgen dos formas de resistencia a la domesticidad, que se distinguen entre sí por el hecho de que recrean dos matrices ideológicas distintas. Puntualmente, considero que en las crónicas femeninas, que Alfonsina Storni comienza a escribir en 1919, y en cierta etapa de las aguafuertes, que Roberto Arlt escribe entre los años 1928 y 1933, se desarrolla el ideologema del matrimonio, mediante dos lógicas diferentes, a las que denomino feminista y falogocéntrica. Sintéticamente, esta última es la que nutre el discurso social hegemónico, y la primera, al contrario, propone estructuras de significación y estrategias de ruptura frente a aquél. A su vez, estas lógicas se relacionan con dos acontecimientos históricos propios del proceso de modernización que afectó a Buenos Aires en toda la década de 1920: por un lado, la proliferación multidiscursiva de la ideología de la domesticidad, que es funcional al falogocentrismo y que, básicamente, excluyó a la mujer de la vida pública; y, por otro lado, la emergencia del movimiento feminista como un espacio que habilita un pensamiento de resistencia política e ideológica.

gran parte del aparato teórico- crítico de este trabajo. Más allá de que, casualidad mediante, Bajtín/ Voloshinov haya estado pensando estas cuestiones en la misma década en que escribieron los autores que serán abordados en este trabajo. Para un desarrollo exhaustivo de la propuesta teórica de Bajtín y su aprovechamiento para el análisis de textos literarios desde una perspectiva feminista, recomiendo la lectura de *Escuchar a Bajtín* de Iris Zavala (1996).

Dado que Alfonsina Storni y Roberto Arlt no sólo son periodistas sino, también, escritores que encontraron en el periodismo un sustento económico, un lugar de identidad, e incluso de consagración literaria, me surgen las siguientes preguntas: ¿de qué manera, Storni y Arlt, trasladan a la producción literaria el ideograma del matrimonio? Es más, ¿qué otras variaciones genera este ideograma en la producción de escritores que tienen en común, con aquellos, lugares, vivencias y experiencias? Estas preguntas son las que guiaron la selección del material literario de Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli, aparte de la ficción de la dupla antes nombrada, y que complementa el análisis de la producción periodística de Storni y Arlt.

Las preguntas e hipótesis recién explicitadas constituyen el núcleo de esta investigación, a la que he organizado en cinco capítulos. En el capítulo primero, explico las diferentes conceptualizaciones y teorizaciones que pueden aunarse bajo la denominación de teoría feminista, con el objetivo de construir un aparato teórico y metodológico, desde el cual abordo el objeto de estudio. Digo teórico, porque me permite el desarrollo de los conceptos de falogocentrismo y de feminismo, y metodológico, porque estas teorías aportan estrategias y procedimientos de análisis que permiten develar el funcionamiento de ambas lógicas. Sin embargo, cabe aclarar que estas teorías y metodologías se completan con otras provenientes de los Estudios Culturales, del análisis literario, así como, también, del Análisis del Discurso, dando lugar a una investigación multidisciplinaria. En el capítulo segundo, nos ubicamos en Buenos Aires, entre los años 1919 y 1933, con el objetivo de explicitar y develar las ideas principales que se recrean en los discursos sociales -científico, periodístico, publicitario, pedagógico-, que construyen un imaginario socio-sexual falogocéntrico y que afecta, en particular, a la exclusión e inclusión de la mujer escritora en el campo intelectual. Por último, entonces, me propuse reconfigurar el campo intelectual del período, mediante la incorporación de escritores y escritoras, poniendo de relieve las implicancias sociales y culturales de la diferencia sexual, aunque, profundizando más en los escritores y las escritoras, cuyas obras serán analizadas en este trabajo.

Los capítulos siguientes – tres, cuatro y cinco- están dedicados al análisis de los textos periodísticos y literarios que componen el corpus de esta investigación. En el capítulo tercero analizo una selección de la obra periodística de Roberto Arlt y de Alfonsina Storni, con el objetivo de describir los ritos, estereotipos, hábitos y enunciados propios del ideograma del matrimonio, así como, también, con el objetivo

de mostrar la articulación de las lógicas falogocéntrica y feminista en ambas escrituras. En este marco, sostengo la hipótesis de que, en las aguafuertes de Arlt, se concentra la lógica del discurso falogocéntrico, en la que lo masculino se presenta como lo universal, portador de los valores de la razón, la conciencia y la trascendencia, y lo femenino se asocia a lo Otro, en términos del cuerpo, la naturaleza, la pasividad o las emociones y mantiene una relación complementaria con el primero. Así, lo femenino, en este marco, asume distintas formas: una alteridad absoluta, una negación que impide que sea representada, lo desconocido o lo temible. Por el contrario, en las crónicas de Storni se concentra la lógica feminista, que transgrede y critica al falogocentrismo, o sea, que subvierte la condición esencial de la dicotomía sexual, por medio de diferentes estrategias, como la mimesis, la ironía o la parodia. Por último, quisiera destacar que la escritura periodística de Arlt y Storni, no sólo articula las lógicas mencionadas, sino que se consolida como un lugar desde el que se nutren sus respectivas ficciones, las cuales, a su vez, entran en diálogo con otros relatos de escritores contemporáneos.

Justamente, los capítulos cuatro y cinco abarcan el corpus ficcional, y han sido divididos en relación con el predominio, en las obras, de estrategias y procedimientos propios del falogocentrismo o del feminismo. Más puntualmente, el capítulo cuarto tiene por objetivo analizar las variaciones del falogocentrismo que se actualizan, especialmente, en dos figuras: el femicidio, o asesinato de la esposa, y el matrimonio como una relación de poder entre los sexos. En primer término, analizo *Tangos* (1926), de Enrique González Tuñón, ya que el autor propone una representación de las relaciones entre hombres y mujeres, en el arrabal, como pasionales y coyunturales, sin el peso de las normas de los sectores medios, pero, sí, fuertemente atravesadas por la relación de poder entre los sexos, que culmina en la justificación del asesinato de la mujer. Luego, abordo el libro *Cuentos de la oficina* (1925), de Roberto Mariani, en el que se describe la vida gris y opresiva de los hombres de clase media, y, en la que lo femenino surge a través de dos mitos clásicos de la misoginia: la mujer devoradora y la esposa hostigadora. Una vez analizados los estereotipos de la subjetividad sexuada, en ambos autores, ingreso en la narrativa de Roberto Arlt a través de *Los siete locos* (1929)- *Los lanzallamas* (1931) y *El amor brujo* (1932), además de algunos cuentos. En la primera novela, Arlt exagera y supera los límites morales del falogocentrismo, poniendo en evidencia todas las posibilidades más extremas que esta ideología permite y, en la segunda, tensiona, sin romper, los límites de la ideología de la domesticidad. Por último, analizo la obra teatral “La pierna de plomo” (1933) de Nicolás Olivari, en la

que el autor explora la saturación absoluta de la domesticidad, a través del monólogo que el marido le dirige a su esposa muerta.

En el capítulo quinto, el objetivo es el de explorar los procedimientos y estrategias que ponen en evidencia una lógica feminista, capaz de crear otros modelos subjetivos, los que, a su vez, subvierten los estereotipos sexuados del falocentrismo. En este sentido, en primer lugar, me acerco a algunos ensayos, en los que Storni explicita qué es el feminismo. En segundo lugar, analizo dos obras teatrales: “Dos mujeres- El amo del mundo” (1927), de Alfonsina Storni, y *Las descentradas* (1929), de Salvadora Medina Onrubia, puesto que, en éstas, las autoras oponen, ante un conflicto amoroso, la subjetividad femenina hegemónica y la contra hegemónica, hipotetizando sobre las causas y consecuencias que afectan a los personajes femeninos transgresores. Por último, analizo una novela casi desconocida en la historia de la literatura argentina: *¡Quiero Trabajo!* (1933), de María Luisa Carnelli, que se encuadra en la escritura del realismo socialista, ya que su eje principal es el de evidenciar la crisis social y proponer a la revolución como el único camino para el cambio socio-político. La singularidad de la textura está dada porque la protagonista es una mujer, lo que lleva a la autora a profundizar en la problemática de la subjetividad femenina, ante el matrimonio, el trabajo y la militancia política, abordando temáticas muy poco exploradas en la literatura del período.

Finalmente, este recorrido intenta dar una respuesta a mi sospecha de que mientras los dispositivos de poder inducen formas de ser sexuados en el mundo, la hechura del lenguaje literario se encarga de opacarlo, exaltarlo, reproducirlo, denunciarlo, parodiarlo hasta llegar a conformar una trama polifónica que permite leer aquellos matices, huellas, desviaciones.

Capítulo 1 Género, sexo y literatura: un recorrido teórico

1.1 Sexualidad, literatura y teoría feminista

La teoría feminista nos brinda un soporte teórico adecuado para analizar críticamente las dos lógicas que se articulan alrededor del matrimonio como matriz significativa en la literatura escrita y pensada en las primeras décadas del siglo XX, en Buenos Aires. A pesar de la multiplicidad de teorías y perspectivas que supone el sintagma “teoría feminista”, gran parte de ésta coincide en la instalación de una posición crítica hacia el sujeto universal del conocimiento, al sujeto moderno (Braidotti, 2000), porque éste no reconoce que universaliza una posición hegemónica, netamente androcéntrica, que desplaza a la mujer de la condición de sujeto autónomo, para considerarla como complementaria a éste.

Es necesario tener en cuenta que la teoría feminista y, en particular, la teoría literaria feminista, no constituye un universo teórico homogéneo, ni coherente, ni cerrado. Más bien supone una multiplicidad de reflexiones teóricas que proviene de diferentes marcos disciplinares, que mantiene lazos más o menos estrechos con el activismo político y que, en algunos casos, genera debates teóricos internos – una discusión clásica, por ejemplo, es la afirmación o la negación de la diferencia sexual - o hacia la disciplina en la que se enmarca ya que cuestiona las teorías preexistentes – el marxismo, el psicoanálisis, entre otras-. Un punto de partida de estas reflexiones es la necesidad de denunciar la situación de exclusión de las mujeres de la sociedad y del pensamiento, con la consecuente reflexión acerca de lo femenino desde un punto de vista no androcéntrico. Finalmente, la teoría feminista no puede comprenderse plenamente sin tener en cuenta sus relaciones con el movimiento feminista, es más, la producción teórica surge como consecuencia de lo que se ha denominado, en la historia, la “Segunda ola” del movimiento feminista.

El movimiento feminista está íntimamente relacionado con el surgimiento de las sociedades modernas las que, en la etapa de democratización y de implantación de los derechos, establecieron que las mujeres eran menores de edad, en términos legales, razón por la cual el colectivo femenino es excluido de la esfera pública. Esta primera etapa es la que se ha denominado como la “Primera ola” o etapa sufragista, en la que la demanda principal es la de la igualdad de derechos, civiles y políticos, aunque, también,

se apunta a poner en evidencia las situaciones de marginación de las mujeres de la vida pública; sea respecto del acceso a la educación, al trabajo, a una vida en la esfera pública no condenatoria. Si bien se mantiene la denominación de “Primera ola”, cabe aclarar, como afirma Puleo (1998,1996), que el término es discutible ya que esta periodización oculta el origen ilustrado del feminismo en el se destaca la obra *De la igualdad de los dos sexos* (1673) de Poulain de la Barre, la *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* de Olympe de Gouges (1791) y la *Vindicación de los derechos de la mujer* de Mary Wollstonecraft (1792).

Si bien lo antedicho está pensado en relación a los países centrales de Europa y a E.E.U.U., en la etapa de modernización de Argentina, también, se organizó el movimiento feminista cuyas ideas, como el anarquismo, el comunismo y el socialismo, fueron traídas por los inmigrantes. Si bien éste no era muy extenso y su marco de influencia se restringía a los sectores intelectuales, dejó señales de vida desde finales del siglo XIX. Probablemente, debido a su predominio en la esfera intelectual es que el feminismo devino en un ámbito de acogida para las mujeres que ingresaban al ambiente cultural, y se encontraban con marcas precisas de exclusión. Es decir, que toda mujer escritora estaba ante una disyuntiva: se adaptaba al modelo hegemónico que llamaré el de la *mujer doméstica* o resistía y, ante ello, el feminismo, en sentido amplio, era un ámbito propicio de resistencia. El ejemplo cabal de resistencia feminista, en la literatura de inicios de siglo XX, es Alfonsina Storni, por dos razones: respecto de su obra, porque ha dejado bastante constancia de su crítica al falogocentrismo y, respecto de su imagen de escritora, por el hecho de haber tenido cierta fama y reconocimiento en su momento. Aunque no parezca, éste es un dato primordial en la investigación ya que, al ser tan reconocida en la época, hay un caudal importante de fuentes desde las cuales se pueden reconstruir los condicionamientos que sufría por ser mujer, a través de lo que se decía de ella.

En la literatura inglesa, uno de los referentes fundamentales de inicios de siglo XX fue, sin duda, Virginia Woolf. Ella, como sucedió con las escritoras argentinas del mismo período, se encontró con serias limitaciones al pretender dedicarse a tareas intelectuales y, como Alfonsina Storni entre otras, fue consciente de éstas y elaboró estrategias de resistencia que se leen en su obra ensayística y literaria. Entre sus obras, quizá la más representativa de la cuestión, y leída, sea *Un cuarto propio* (1929). Este texto fue, en su origen, una conferencia que dio en la década de 1920, en una universidad inglesa. Ella debía hablar sobre la mujer y la novela pero decide comenzar

con una anécdota personal: comenta que un profesor, colega de ella, le dijo, despectivamente que una mujer nunca iba a escribir como William Shakespeare. Ella retoma este argumento para explicar las razones sociales por las que, efectivamente, si Shakespeare hubiera nacido mujer, no habría escrito lo que escribió. En su argumentación, la estrategia de Woolf es evitar los argumentos biologicistas y aportar argumentos no esencialistas respecto de las identidades sexuales que, por supuesto, forman parte, también, de un estilo literario, como puede leerse en *Orlando* (1928). Así como la tesis central de este texto es la denuncia de que las mujeres no tienen un espacio propio para realizarse como personas en la esfera pública, en *Tres guineas* (1937), Woolf se detiene en argumentar por qué las mujeres no deben colaborar económicamente para evitar la guerra, proponiendo argumentos innovadores acerca de los vínculos entre el fascismo y el sexismo. Como es sabido, el pacifismo y el anti-esencialismo respecto de los sexos son, sin duda, los aportes fundamentales de la obra de la autora. Al interior de la teoría literaria feminista, su obra ha despertado importantes controversias, como lo demuestra Moi (1995), una de ellas es la que encabeza Showalter quien sostiene que su obra no refleja su experiencia como escritora feminista ya que su pertenencia a la clase alta suponía un significativo desconocimiento de la realidad de las mujeres, como colectivo. A la acusación sobre su origen de clase se le suma la crítica de que elude la fijación de las identidades sexuales, razón por la que su escritura no es clara en términos políticos. Así, Showalter, influenciada por las ideas de Lukács sobre la función política del realismo, se posiciona a favor de éste y considera evasiva, subjetiva y poco comprometida la escritura modernista de Woolf. Sin embargo, desde mi punto de vista, en la escritura ensayística, se lee una clara exposición de las condiciones materiales de la conciencia de la mujer en aquella época. Respecto de su obra literaria, el ejemplo clásico es el de *Orlando*, novela en la que su personaje principal posee una extraña capacidad para mutar de sexo. En ésta, el hecho de que desconstruya las identidades sexuales, que se niegue a afirmar identidades fijas, es, al contrario de la opinión de Showalter, una forma de resistencia feminista ya que ataca la condición esencial de la diferencia sexual. Es más, como se verá en este trabajo, ésta es una de las estrategias textuales que Storni lleva adelante en las crónicas femeninas que escribe en 1920.

Otro referente clave del feminismo que, si bien escribió ficción, pertenece a la filosofía es Simone De Beauvoir. Ella escribe un texto clásico, *El segundo Sexo*, que fue publicado en 1949 en francés y en 1954 en español. En este, se posiciona como mujer

para escribir acerca de su propia condición de subalternidad a través de una pregunta sospechosamente ingenua: ¿qué es una mujer? Toril Moi sintetiza la tesis principal el libro de la siguiente manera:

a lo largo de la historia, las mujeres han quedado reducidas a meros objetos de los varones: la mujer se ha convertido en el Otro del hombre, se le ha negado el derecho a su propia subjetividad y a ser responsable de sus acciones. (Moi, 1995: 102).

Esta cita resume las ideas del libro que, con un marco teórico existencialista, explica la configuración del hombre como tipo humano absoluto y la de la mujer como el término negativo de éste. Entonces, la mujer es el *otro* absoluto ya que no tiene memoria de una historia de subjetividad no oprimida y sólo puede pensarse como ser complementario al varón. Ella sostiene que es imposible suponer la existencia de una relación dialéctica entre los sexos ya que sólo la mujer se define y diferencia en relación al hombre, lo que quiebra la posibilidad de reciprocidad. Analiza las condiciones históricas del mundo en el que viven las mujeres y en el que ellas deben realizarse como seres humanos y demuestra que la condición de *otro* de la mujer es una constante que se funda en tres grandes núcleos teóricos: la biología, el marxismo y el psicoanálisis. Lleva adelante una operación que se transforma en método dentro de la teoría feminista: fundamentar las falacias de cada teoría para develar sus sesgos patriarcales no siempre evidentes.

Así, puede concluir que la naturalización de la diferencia sexual, propia de la lógica falogocéntrica, es un efecto de una ideología que sometió, a lo largo de la historia, a la mujer. Y de la que se puede salir, en la medida en que se reconozca la opresión. Razón por la que sostiene que:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino. Únicamente la mediación de otro puede constituir a un individuo como un Otro. (De Beauvoir, 1987): 13)

Las hipótesis de este libro, en particular la citada, han sido fundamentales en el pensamiento feminista que, sea para continuarlo o para criticarlo², no sólo vio en *El*

² El pensamiento de de Beauvoir ha sido bastante revisado. Una buena explicación de los debates que suscitara *El segundo sexo* al interior del feminismo puede leerse en el artículo “Simone de Beauvoir: Aproximaciones a la (auto) construcción del sujeto mujer” de Mayra Leciñana Blanchard (2002).

segundo sexo una extraordinaria exposición de la condición femenina, sino que, como afirma Cháneton, a partir de él “masculinidad y feminidad perdieron para siempre su carácter de naturaleza autoevidente.” (Cháneton, 2007: 21) ya que la frase introdujo la diferencia entre sexo- seno de lo biológico- y género- seno de lo cultural-. A partir de esta distinción podemos decir que existen varones y mujeres pero los atributos que se dan a cada uno, pertenecen a las interpretaciones de la cultura. Judith Butler (1999) relee a De Beauvoir para afirmar que su teoría puede ser más radical aún ya que permite decir que no necesariamente una persona de sexo masculino va a asumir un género masculino, ya que el género puede ser una especie de acción cultural/ corporal que se distancie de la dicotomía. Butler se pregunta cuándo el mecanismo de la sexualidad llega a la cultura para transformar al sujeto humano en un sujeto con género.

Por supuesto, De Beauvoir sólo quería señalar que la categoría de las mujeres es un concepto cultural variable, un conjunto de significados que se adoptan o se utilizan dentro de un campo cultural, y que nadie nace con un género: el género siempre es adquirido. Por otra parte, estaba dispuesta a afirmar que se nace con un sexo, y que ser sexuado y ser humano son coextensos y simultáneos es por ello que el sexo es un atributo analítico de lo humano, así que no hay humano que no sea sexuado. Pero el sexo no causa el género, y no se puede considerar que el género refleje o exprese el sexo, de hecho, el sexo es inmutablemente fáctico, pero el género es adquirido y, si bien el sexo no puede cambiarse -o así lo pensaba ella-, el género es la construcción cultural variable del sexo: las infinitas posibilidades abiertas de significado cultural ocasionadas por un cuerpo sexuado. Gutiérrez Estupiñán (2004) ubica el pensamiento de De Beauvoir como el último del período de la “Primera ola”, o sea, cuando el interés estuvo centrado en denunciar la condición subalterna de la mujer y luchar por la igualdad de derechos.

La década que se inicia en 1960, es la de la llamada “Segunda ola del feminismo” en la que cobra relevancia la cuestión de la subjetividad y de los derechos sexuales. El lema más conocido de esta etapa es “Lo personal es político” que tuvo un poder significativo tal que fue adquiriendo distintos sentidos. Entre ellos, me interesa destacar la revalorización de la experiencia propia de las mujeres ya que en esta etapa se forman los primeros grupos de autoconciencia. Como dice Moi (1995), la participación de las mujeres, en un mundo politizado, las llevó a formar grupos en los que reflexionaban sobre las situaciones de opresión que sufrían al interior de los movimientos políticos ya que los varones las colocaban en una relación de dependencia

hacia ellos. Otro de los sentidos que se desprende del lema es la consideración de que son políticas, cuestiones propias del ámbito privado (por lo tanto, apolítico) como el trabajo doméstico, la vida sexual, la violencia intrafamiliar. En particular, plantear a la sexualidad en el plano de los derechos y de la libertad individual fue el marco propiciatorio de los movimientos por los derechos de los homosexuales. Uno de los textos emblemáticos de esta etapa es *La mística de la feminidad* de Betty Friedan que se edita por primera vez en 1963, en E.E.U.U., y en el que Friedan relata la experiencia esquizofrénica de las mujeres que no se sentían identificadas con lo que la sociedad esperaba de ellas. Esta es la etapa en la que, gracias a la presencia de profesionales feministas en las universidades, la teoría conforma un campo de estudio en particular que conlleva la apertura de institutos especializados en universidades americanas y europeas. Por ejemplo, los *Women's studies* en E.E.U.U. que eran, a la vez, estudios sobre mujeres y de mujeres.

En la Argentina, si bien la “Segunda ola” tuvo cierto impacto ya que se formaron grupos de autoconciencia, se organizaron los primeros grupos de reivindicación de las identidades sexuales y se comenzaba a leer la teoría feminista, fue un impacto interrumpido por la secuencia de gobiernos dictatoriales propios del período. De hecho, los institutos de investigación en las universidades se forman recién a partir de la llegada de la democracia en 1983. En esta etapa, que comienza a finales de la década de 1960 y culmina con la democracia, se destacan dos cuestiones: por un lado, en el movimiento feminista, la reflexión acerca de la identidad femenina y, por otro, la emergencia de los movimientos que integran a lesbianas, gays, travestis, transexuales, y que instalan la reflexión sobre las identidades no heterosexuales.

Una vez explicitadas las etapas del feminismo y la relevancia que tienen en el recorte del corpus de este trabajo, se profundizará en algunos aspectos de la teoría feminista, y, en particular, de la teoría literaria feminista, la que está estrechamente vinculada con la primera. En la actualidad, existe un cierto consenso en separar dos grandes corrientes teóricas- la angloamericana y la francesa- a partir del continente en el que se desarrollaron.

La corriente angloamericana es probablemente la que más se ha dedicado a pensar el abordaje metodológico de la literatura. En un primer momento, la crítica se abocó a analizar el sexismo y el androcentrismo que primaba tanto en la historia literaria como en las obras escritas por varones. Un referente de esta etapa es el texto *Sexual Politics* (1969) en el que Kate Millet expone sus tesis sobre las relaciones de poder entre

los sexos, sobre las luchas del movimiento feminista y sobre la representación del poder sexual en obras literarias masculinas. En un segundo momento, entrada la década del 70, la teoría realiza un giro hacia las mujeres y pone el acento en las escritoras, con lo cual se recorta un campo específico: la escritura de mujeres. Este recorte trae a colación un problema que atraviesa a la teoría literaria feminista: ¿Existe una forma de escribir propiamente femenina? La respuesta positiva conlleva otro problema, como veremos más adelante, que se proyecta hacia la teoría feminista: ¿La diferencia sexual es un a priori de la condición humana? Elaine Showalter, en 1977, publica una investigación sobre la novela inglesa llamada *Literature of their own* en la que retoma estas preguntas para afirmar la existencia de una escritura de mujeres y sostener que la crítica literaria feminista se mueve en base a dos estrategias de lectura diferentes, a las que denomina como androcéntrica y ginocéntrica. La primera es la que permite leer en los términos “hombre- humano- escritor” no a la humanidad entera sino a un sujeto particular que se presenta como universal, ocultando la existencia de un otro, la mujer. Este punto de vista es el que se dedica a demostrar que, por ejemplo, la historia literaria dejó de lado a las escritoras – que, en cierta medida, es lo que se hace en este trabajo a través de la problematización de la inserción de Alfonsina Storni, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli- o que los personajes femeninos de ciertas obras caen en estereotipos sexistas. El riesgo de esta perspectiva revisionista, como dice Showalter, es que el crítico permanezca en la búsqueda constante de reconocimiento. Por eso, propone otro punto de vista, la ginocrítica, que centraliza la perspectiva crítica en la mujer. Showalter (1981) se pregunta qué rasgos distinguen una escritura masculina de una femenina. Incluso, describe diferentes vertientes de la crítica que provienen de otras fuentes teóricas como la biología, la lingüística, el psicoanálisis o la cultura. Showalter considera que la escritura de mujeres puede abordarse según tres categorías: una femenina, en la que las escritoras imitan los modelos de la tradición dominante, otra feminista en la que surge la protesta y la lucha por los derechos, y una tercera, en la que las escritoras asumen una actitud de auto-descubrimiento personal.

Desde España, Redondo Goicoechea (2001) agrega a la categorización de Showalter, otras dos más, para la narrativa española actual, a las que denomina “disfrazada” y “polifónica”. La escritura “disfrazada” es aquella que imita la escritura masculina, borra las marcas de su feminidad, acude a temas y procedimientos propiamente masculinos, para entrar en el canon literario. La escritura “polifónica” es aquella que “une al yo autobiográfico plurales tús porque ha completado el proceso de

concienciación y se ha instalado con libertad en un terreno propio” (Redondo Goicoechea, 2001: 34) Esta cualidad plural de la escritura polifónica está inspirada en la noción de escritura andrógina pensada por Woolf y la investigadora, en coincidencia con Woolf, afirma que puede ser escrita tanto por varones como por mujeres. Sintetizando, las categorías de la escritura de mujeres serían la disfrazada – que imita la escritura masculina, la femenina – que reproduce la feminidad del mundo patriarcal-, la feminista – que es la que es explícita en la denuncia de la opresión de la mujer-, y la de mujer -que sería la que se concentra en la interioridad femenina y el auto descubrimiento-.

Según Redondo Goicoechea (2001), la literatura femenina, en sentido general, es aquella que no sólo es escrita por mujeres, sino que es una escritura en la que se leen las marcas de la feminidad, en otras palabras, la escritura literaria contiene las huellas de su origen sexual, así como, también, racial o de clase. En este sentido afirma que la diferencia sexual atraviesa toda la cadena de la comunicación lingüística porque varones y mujeres escriben, y leen, de distinta manera. La investigadora se pregunta por qué se ha marginado a la mujer escritora o se ha devaluado su escritura y arriesga una respuesta: afirma que la razón primordial es que ha habido una lectura androcéntrica que ha juzgado negativamente algunos procedimientos originales de plumas femeninas. Si bien esta respuesta, expresada en términos generales, parece superflua, me interesa rescatarla porque es pertinente para analizar la lectura de la obra escrita por mujeres en 1920, es decir, que hecha luz sobre la recepción crítica de éstas, cuestión que se retomará más adelante.

Más específicamente, Redondo Goicoechea (2001) observa que en la narrativa española, las escritoras han optado más por renovar los contenidos, que los aspectos formales, cuestión más característica de las escritoras francesas. En cierto sentido, este es uno de los intentos que la crítica literaria española ha hecho por caracterizar a la escritura femenina, cuestión que, a un nivel tan amplio, no se ha realizado en la crítica literaria argentina. Más allá de los resultados, la investigadora establece que las marcas de la feminidad pueden aparecer en diferentes aspectos, es decir, en los temas, en el punto de vista de la narración, en los personajes, en el sistema de enunciación elegido, en las descripciones. Pero, entre estos, considera que hay una cuestión clave por la que se diferencia la escritura femenina de la masculina y es *el orden simbólico de la madre*. Es decir, el rescate de la relación con lo materno en un doble sentido: de la genealogía femenina y del deseo amoroso, como explica Muraro (1994). Redondo Goicoechea

propone lo que denomina como una crítica feminista polifónica para abordar la escritura de mujeres, o sea, una epistemología centrada en la mujer que, sin dejar de lado las otras diferencias (raza, clase religión), estimule una reflexión que permita generar categorías y espacios propios de la identidad femenina. A su vez, afirma que no se refiere a una identidad esencial, sino a la asunción, a la acción voluntaria de querer ser mujer y de propiciar un orden simbólico de identificación al margen del falogocentrismo.

Otro texto clásico de esta corriente es *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, que fue publicado 1979. Como afirma Moi (1995) éste no es solamente un conjunto de lecturas críticas sobre escritoras inglesas sino que, además, es un texto que reflexiona sobre la tradición femenina, incluso, se propone teorizar sobre las formas de la creatividad exclusivamente femeninas. Como dice Gutiérrez Estupiñán (2004), la tesis central de Gilbert y Gubar es que

La mujer como escritora posee un poder propio, el cual, para manifestarse contra los efectos negativos de los modelos de lectura creados por la cultura imperante debe dar un rodeo, esto es, implementar una serie de estrategias destinadas a escuchar su voz, aunque esta sea dual. (Gutiérrez Estupiñán, 2004: 57).

Susan Gubar (1981) desarrolla a través de diversos textos la hipótesis de que la mujer ha sido pensada por los varones como materia productiva, o sea, como cuerpo-texto en el que se imprime la creatividad viril; razón por la cual las mujeres que escriben tienden hacia las formas personales de la escritura. Gubar contrapone las metáforas masculinas - aquellas en las que la mujer es representada como una pura corporalidad, un puro texto y la masculinidad adquiere la forma de una pluma- pene-, a las metáforas femeninas en las que la página en blanco deviene en una matriz viviente de creatividad. Es verdad que las ideas de Gilbert y Gubar señalan un modo de leer la escritura de mujeres pero tienen varios problemas similares a los que he señalado antes: la identificación entre personaje y autora, un cierto hermetismo del análisis que no tiene en cuenta la injerencia del contexto histórico, la creencia en la autenticidad de lo femenino en contraposición a una ideología opresora monolítica y única.

Hasta aquí se ha realizado una apretada síntesis de las teorías más representativas de esta corriente que se retomarán más adelante, con las teorías de género. Puede decirse que estos ejercicios teóricos que vinculan al feminismo y la literatura aportaron una revisión del canon y un trabajo singular sobre la escritura de mujeres, aunque no lograron vencer ciertos problemas básicos porque parten de un

preconcepto errado: que la escritura de mujeres en sí tiene un poder subversivo. Es un punto en el cual se confunden dos términos: femenino, que se refiere al sexo de una persona, más allá del lugar o el momento de referencia, y feminista, que alude a una posición política, la que, a su vez, depende de otras variables como la época, el lugar y la corriente feminista y cuyo poder transgresivo o no, también, es relativo. Por eso, considero que el sexo de quien escribe no es un criterio válido para la selección del material a analizar; sino, más bien, las posiciones ideológicas que se desprenden de los textos. Como señala Domínguez (1998) este abordaje- el que prioriza la identidad de género del/a autor/a- posee el riesgo de la esencialización, es decir, el supuesto de que en toda escritura femenina hay obediencia y resistencia, sin profundizar sobre las variables socio-políticas de cada caso y, en consecuencias, en las contradicciones y negociaciones posibles. Para evitar esta tentación interpretativa, se puede recurrir a la situación histórica con su potencial explicativo y a la noción de experiencia (De Lauretis, 1994) como un proceso a partir del cual se construye una subjetividad atravesada por la realidad social. De Lauretis, como explica Bach (2010), retoma a Peirce y a Lacan para afirmar que la experiencia es un proceso que resulta de la relación entre el sujeto y la actividad social, en esta interacción la sexualidad es un término clave ya que determina a través de la identidad de género, la dimensión social de la subjetividad femenina.³

El pensamiento feminista europeo puede organizarse en base a una polémica que lo atraviesa y que suele denominarse “Igualdad o diferencia”. Estas dos palabras implican posturas teóricas y políticas opuestas que han generado extensos debates al interior del feminismo. Si en la década de 1960, la disputa se concentraba en feministas liberales y radicales, en la década de 1970 se organiza en relación al feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia. Esta polémica abarcó tanto al mundo anglosajón como el europeo, sin embargo, considero que en el feminismo europeo tuvo un impacto mucho mayor que puede verse tanto a nivel político como teórico. Si bien, en este trabajo, son pertinentes teorías que provienen, mayormente, del pensamiento de la diferencia, es importante tener en cuenta las características de cada uno. El feminismo de la igualdad es heredero del feminismo ilustrado, del feminismo liberal o sufragista y continúa las ideas expresadas en *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. Entre sus principios se halla el ideal de la autonomía del sujeto, propia del pensamiento moderno,

³ Para un mayor desarrollo del concepto de experiencia en De Lauretis, ver el estudio de Ana María Bach (2010) en donde se desarrolla exhaustivamente la definición del término en de Lauretis y en otras teorías feministas.

además de que defiende la igualdad entre los sexos principalmente -pero no sólo- en el plano de los derechos ya que considera que “para superar el androcentrismo del ámbito de lo simbólico es imprescindible una transformación de las relaciones de poder en el mundo patriarcal.” (Puleo, 1998:45) Se interesa especialmente por la participación de las mujeres en la esfera pública y mantiene propuestas de clara intervención política en el Estado. Acciones tales como la discriminación positiva y la Ley de cuotas son propias de esta corriente que, a su vez, ha apoyado la existencia de ministerios, secretarías, comisarías de la mujer. El feminismo de la diferencia es crítico del de la igualdad ya que considera que éste promueve el sometimiento de la mujer, asimilándola al orden masculino, a su vez, las corrientes feministas materialistas o socialistas le critican su adaptación al sistema y la falta de posiciones más radicales contra el capitalismo o la globalización.

En verdad, si bien más adelante se mencionan a algunas teóricas de esta corriente como Celia Amorós (1994), no se ahondará más en ésta por el hecho de que en la producción teórica que se desprende de ella predominan cuestiones de teoría política que no atañen a este trabajo. Por el contrario, el pensamiento de la diferencia sexual tiene una prolífica producción teórica, que se mueve entre la filosofía y la literatura, razón por la que aporta reflexiones iluminadoras para pensar la significación de las subjetividades sexuadas en la literatura.

El pensamiento de la diferencia sexual afirma la existencia de los dos sexos y se apropia de las cualidades hegemónicas de éstos para exaltar la femineidad. Apunta a la revalorización y resignificación de lo femenino ligado al cuerpo, a las emociones y a las relaciones humanas. En este marco, se afirma que existe una naturaleza femenina asentada en la biología desde la cual se tiene otra experiencia del mundo. Se realiza la asociación de lo femenino con la naturaleza, con la maternidad, con el mundo de las pasiones, con lo corpóreo en contraposición con la masculinidad asociada al egoísmo, a la razón y a la fuerza. En otras palabras, desde las teorías de la diferencia sexual, se retoma y resignifica la femineidad falogocéntrica. Dos de las feministas más representativas de este punto de vista son: María Milagros Garretas y Luisa Muraro. Esta última es una feminista italiana que ha creado la comunidad de Diótima y que escribió *El orden simbólico de la madre*, (1994) texto que resultó luego de varios años de reflexión personal y comunitaria acerca de la condición femenina. Muraro parte de una cuestión clave: recuperar el vínculo con la madre como una relación primaria de amor y aprendizaje, desde la que se conoce el mundo, el otro orden simbólico.

Luisa Muraro realiza una relectura del psicoanálisis freudiano y de la filosofía a partir de la cual sostiene que la cultura de Occidente se ha apropiado de la figura materna, es decir, que la filosofía ha intentado conjurar el poder de lo materno, a través del patriarcado. Una de las consecuencias de ello es la ruptura de la relación de cada mujer con su madre y esta pérdida de la identificación con la madre, como fuente de sabiduría y como genealogía, hace que las hijas no aprendan a amarlas y, a nivel más amplio, que no conformen un colectivo femenino. Este acto de vuelta hacia lo materno es el inicio de un camino de autodescubrimiento que le permite a la mujer encontrar un lugar en el mundo a través de una genealogía que origine un nuevo orden simbólico, es decir, que recoja los valores del nacimiento, la convivencia y la autoridad moral. Para el feminismo de la diferencia, toda mujer debe aprender a amar a la madre, como un modo de empezar a quererse a sí misma, y no sentar la base de su subjetividad en tanto ser que depende de la mirada externa, que es lo que impone la sociedad patriarcal. Debido a este camino de reflexión es que las figuras del doble, los espejos y el agua cobran vital importancia. Muraro explica, a lo largo del libro, diferentes categorías que forman parte del orden simbólico de la madre como autoridad femenina, lengua materna, ginecotopía. Uno de los aportes más importantes es el de la recuperación, a lo largo de la historia, de mujeres escritoras, historiadoras, filósofas que no formaban parte de la historia hegemónica.

El feminismo de la igualdad señala ciertos problemas de esta corriente que tiene que ver con la marcada tendencia a esencializar la diferencia entre los sexos, así como, también, con cierto elitismo ya que se aíslan en grupos reducidos y no apuntan a una transformación social amplia, aunque sí al crecimiento subjetivo de las mujeres. Es claro que el esencialismo de las identidades sexuales es una debilidad de estas pensadoras, pero éste ha sido medianamente zanjado por otras – Hélène Cixous, Luce Irigaray, Rosi Braidotti, Iris Zavala - que si bien afirman la diferencia, están atravesadas por el psicoanálisis y, fundamentalmente, por el pensamiento posmoderno de Derridá y de Delleuze, con lo cual complejizaron notablemente la cuestión de la masculinidad y la feminidad. Esta problematización es la que Moi (1995) ubica en la corriente del nuevo feminismo francés, que surge en el contexto de las revueltas de Mayo del '68, se posiciona en la lógica de la diferencia, se opone al feminismo liberal y es especialmente crítico de las ideas de De Beauvoir por el hecho de que ella rechaza las funciones corporales femeninas y considera que la maternidad es un obstáculo que impide la realización personal de las mujeres.

Hélène Cixous y Luce Irigaray son las dos teóricas más importantes del feminismo francés y, más allá de las críticas que se les pueda hacer, han propuesto un modo de pensar la sexualidad que es altamente productivo en el análisis literario.

Cixous es una escritora francesa de origen argelino que ha escrito ficción, fundamentalmente. Pero, también, escribió una serie de ensayos sobre la relación entre la mujer y la literatura que han sido fundamentales tanto en el plano del feminismo como de la literatura debido a las preguntas que instaló. Antes de continuar, es necesario realizar algunas aclaraciones: en primer lugar, que Toril Moi (1995) afirma que Cixous es feminista, y la considera una representante del feminismo francés, mientras que Segarra (Cixous, 2004) aclara que nunca se identificó como tal. Además, se dedica a la ficción, con lo cual no tiene las pretensiones de la escritura teórica propiamente dicha. Podemos agregar que es argelina y no francesa que, aunque parezca un dato anecdótico, suma un punto más a la construcción de una figura de autora poco encasillable en una identidad nacional, en una disciplina, en una ideología.

El texto que fundó un modo de pensar la relación entre la escritura y el sexo fue *La risa de la medusa*, que se publicó por primera vez en francés en 1975. Con una notable influencia de lecturas psicoanalíticas y del pensamiento posmoderno, especialmente de Derridá, y un uso provocador de la primera persona, Cixous explica qué es el falocentrismo, exhorta a las mujeres a escribir, e, incluso, teoriza sobre las características de la escritura femenina.

Cixous escribe desde una identidad múltiple y subalterna: es mujer, argelina, judía, o sea, que no es: hombre, francés, cristiano. Con toda la complejidad que ello implica en un momento, la década de 1970, en que, también, en Francia prima cierto espíritu autocrítico sobre el pensamiento europeo visto como colonizador. Cixous establece una línea coherente de continuidad entre el falocentrismo que ignora a la mujer y el espíritu colonizador que lleva a la ejecución de las guerras y toda su violencia.

Cixous plantea el problema que supone la relación entre la mujer y la escritura. Si son pocas las escritoras en relación a los escritores, menos aún son aquellas que han podido expresar una escritura distinta a la masculina, es decir, una escritura que no acuda a las representaciones estereotipadas de la feminidad. La escritura masculina es aquella que, aún mediante disfraces de la ficción, ha marcada un profundo rechazo hacia la mujer, es decir que reproduce una lógica binaria en la que la mujer nunca ha tenido la palabra como sujeto autónomo. Según Cixous, la escritura femenina no es tanto un

conjunto de características estilísticas o temáticas que se unen en ese nombre, sino, más bien, es aquella lengua capaz de sobrepasar el discurso falocéntrico. En este sentido es una escritura que “des-piensa la historia unificadora, ordenadora, que homogeneiza y canaliza las fuerzas y lleva a las contradicciones en la práctica de un único campo de batalla.” (Cixous, 2004: 29) En todo caso, las contradicciones muestran el grado de complejidad de un proceso por el que no puede ser reducido a una coherencia que se vuelve coercitiva. En este sentido, Cixous retoma la cuestión de la lucha de clases y, al respecto, dice que las mujeres no necesariamente deben negar la lucha de clases pero sí es necesario que estén atentas tanto a esa lucha, como a cualquier otra que apunte a la liberalización de una situación de opresión, opere como una instancia represora de la singularidad de la opresión de las mujeres.

Cixous reflexiona sobre la cuestión de la relación entre la escritura y el sexo de quien escribe para desvincular a esta última del autor en un giro que pretende evitar el esencialismo que se puede leer en Showalter o en Gubar, como se mencionó antes. Dice Cixous:

Utilizo con sumo cuidado los calificativos de la diferencia sexual a fin de evitar la confusión hombre/masculino, mujer/ femenino: pues hay hombres que no reprimen su feminidad, mujeres que inscriben más o menos fuertemente su masculinidad. (Cixous, 1995: 38)

Cixous sostiene que predomina, en el mundo occidental, una escritura falocéntrica en la que se otorgan valores opuestos a los pares de una dicotomía en la que es masculino aquello asociado con la razón, la actividad, lo inteligible y es femenino aquello asociado con el cuerpo, la naturaleza, la pasividad, las emociones. En otras palabras, la escritura falocéntrica, o monosexuada, es aquella que se mueve en los límites de la dicotomía sexual en donde la masculinidad es signo, es sentido único y lo femenino mantiene una relación complementaria al primero. Lo femenino, en este modelo, ocupa el lugar de una alteridad absoluta que varía entre ser lo desconocido – “el continente negro” tal como Freud metaforizara a la mujer- o lo temible – la Medusa del mito-. Cixous relee, por ejemplo, *La bella durmiente*, para decir que, en este cuento, la mujer es una joven dormida, la que es despertada por un varón lo que significa, para la escritora, que es una mujer disponible para el goce masculino. Entonces, Cixous retoma la visión de la mujer como un “continente negro” para abrir el juego de las significaciones posibles en donde “negro” remite a lo oscuro y temible frente a lo

blanco, que significa la claridad y la pureza. A su vez, “continente negro”, también, remite a África, a los negros que ocupan el lugar de la alteridad, como las mujeres, para el pensamiento europeo. A partir de eso es que Cixous piensa que se ha colonizado el cuerpo de las mujeres y por eso se les ha enseñado a las mujeres mismas a desconocerlo, a temerle, entonces, a considerar que otra mujer es, siempre, una enemiga.

Esta caracterización de la escritura falocéntrica o monosexuada responde exactamente a la escritura que se denomina en este capítulo como falogocéntrica, término que explicita mejor la relación entre el conocimiento, logos, y la ubicación hegemónica de lo masculino, por eso es elegido para este trabajo (Braidotti, 2000). El conocimiento, la aprehensión del mundo a través del lenguaje, organiza todo en base a sistemas de dualidad que, a su vez, suponen jerarquías. ¿Qué lugar ocupa la mujer en ese sistema? En la literatura y en la filosofía, las preguntas, los problemas ubican en el centro al varón, por eso existe un vínculo estrecho entre el logocentrismo y el falocentrismo.

Cixous afirma que el pensamiento falocéntrico no sólo perjudica a las mujeres, sino, también, de distinta manera, a los hombres. A este pensamiento ella opone el de la bisexualidad, no como la del hermafrodita de Ovidio- que apunta a lograr el deseo de la completud a través de las dos partes de las que se está compuesto- sino como la inscripción de lo múltiple. Es la mujer la que más se beneficia del juego de la bisexualidad mientras que el hombre está fascinado por la monosexualidad fálica que afirma la primacía del falo. Justamente, a las mujeres no les cuesta demasiado rechazar la centralidad del falo, razón por la que la escritura femenina se corre del falogocentrismo. Si bien reconoce la dificultad de caracterizar a la escritura femenina, señala algunas constantes: el predominio de la voz como una voz materializada en el cuerpo, capaz de expresar lo que el cuerpo siente. En este sentido se propone recuperar la voz anterior a la Ley, la voz como el despliegue dador de la maternidad, como una fuerza o energía primitiva, anterior al imperio del signo.

Como dice Moi (1995), Cixous describe este modo de escritura bajo la influencia de las lecturas de Derridá, especialmente del concepto de *différance*. La *écriture féminine* es un estilo que entabla una lucha con la lógica falocéntrica, rompiendo las oposiciones binarias. Si bien este concepto parece similar al de escritura de mujeres que fue nombrado anteriormente, hay que tener en cuenta que la escritura de mujeres recorta el conjunto por la identidad sexual de las autoras y Cixous se opone a

esta asimilación ya que sostiene que la identidad sexual del autor no es relevante en función de si su escritura es femenina o masculina. Cixous es consciente de que al insistir con los términos femenino/masculino corre el riesgo de permanecer en el pensamiento binario, pero, a pesar de ello, los mantiene porque considera que la naturaleza del ser humano es bisexual, por eso la escritura puede ser múltiple, variable, eternamente cambiante:

Admitir que escribir es trabajar (en) lo intermedio, inspeccionar el proceso de lo mismo y lo otro, sin el cual nada podría vivir, deshacer el trabajo de la muerte es primero querer el dos, y los dos, el conjunto de lo uno y lo otro en secuencias de lucha y de expulsión u otra ejecución, sino dinamizados hasta el infinito por un incesante intercambio de uno en el otro sujeto diferente, no conociéndose y sólo recomenzándose a partir del borde vivo del otro: itinerario múltiple e inagotable de miles de encuentros y transformaciones del mismo en el otro y en el entre, de donde la mujer toma sus formas (y el hombre, por su parte, pero eso es su historia). (Cixous, 2004: 31)

De la cita se desprende que una escritura bisexual es aquella en la que confluyen los dos sexos, es decir, que no anula las diferencias sino que las anima. El concepto de bisexualidad es particularmente importante en la propuesta de Cixous ya que se detiene en definirlo y en distinguirlo de la noción ya instalada del término. Cixous considera que la bisexualidad es la apertura a la manifestación de los dos sexos y, desde allí, la apertura a la multiplicación de “los efectos de inscripción del deseo, en todas las partes de mi cuerpo y del otro cuerpo” (Cixous, 2004: 32). Es una idea de bisexualidad que no anula las diferencias sino que las anima, las estimula, en un juego que invita a la mezcla de las identidades sexuales. Como se dijo antes, Cixous distingue esta noción de la más conservadora que alude al borramiento de la diferencia sexual, que apunta a la fusión en el sentido de la completud de las identidades en un ser único, capaz de llegar a ser “el ser total”.

Una debilidad de la propuesta de Cixous es la ausencia de los factores reales que obstaculizan la relación entre las mujeres y la escritura. En este sentido es necesario tomar distancia de Cixous para afirmar que, si bien el sexo del autor no está en relación con lo que escribe, sí influyen, en la producción, las condiciones sociales y culturales que lo rodean. Esta es la razón por la que me parece importante, en el desarrollo de este trabajo, revisar las ideas de género que predominaron en 1920, y afectaron a las mujeres, en particular, escritoras. La obra ensayística de Cixous ha sido bastante

criticada debido a ciertas contradicciones que tiene su escritura,⁴ ya que en determinados momentos afirma que la escritura falocéntrica y la escritura femenina no tienen que ver con la identidad sexual de quien escribe y en otros, cuando explora la feminidad, afirma que es la mujer la portadora de una voz singular debido a la relación que tiene con la madre, el cuerpo y la naturaleza. Otro aspecto criticable es que se refiere a la escritura “femenina” y no feminista, lo que ancla aún más la esencia biológica y se aleja de las posiciones ideológicas.

De todas maneras, se atenúa el matiz contradictorio de su obra al tener en cuenta que fue escrita en la década de 1970, cuando recién se empezaba a explotar la pregunta de De Beauvoir, “¿Qué es una mujer?”, mediante respuestas que suponían una reflexión ligada a la experiencia personal. Además, a la luz de los desarrollos de otras teóricas – Rosi Braidotti, Judith Butler – estas contradicciones se ven superadas. Si bien, debido a lo anterior, su escritura entre el ensayo y la ficción es, por momentos, contradictoria o elusiva al desarrollo esclarecedor que se le exige a la producción teórica, posee una potencia y una creatividad muy estimulantes en el momento de pensar la representación de la sexualidad en la literatura.

Más allá de las críticas, es relevante, en este trabajo, el concepto de bisexualidad que podría traducirse por el de neutralidad. Justamente, también desde Francia, Roland Barthes, en la misma década, está reflexionando sobre lo neutro e incluye la cuestión de la identidad sexual. Como es sabido, Barthes (2004), en 1977 - 1978, dictó una serie de conferencias abocadas a lo neutro. En estas conferencias, luego editadas, se propone demostrar que este término es capaz de desbaratar el paradigma, el motor de sentido, que se define por la elección entre uno u otro término, tal como lo supone la lingüística saussuriana. Así, dice Barthes, lo neutro interrumpe la lógica binaria con la inclusión de un tercer término cuya característica es la de no ser ni el uno, ni el otro o valer por cualquiera de los dos. Así recorre las distintas figuras (enunciados que pueden recibir un nombre) de lo neutro. La diferencia sexual que, a su vez está íntimamente relacionada con la diferencia de género gramatical, es abordada por el autor cuando se aboca a la figura del andrógino. La androginia es un ataque a la división de los sexos, trastoca la doxa. Con respecto a la relación entre la identidad sexual y lo neutro, el autor contrapone dos figuras: el andrógino y el hermafrodita. Este último es la versión paródica del primero ya que el hermafrodita ha sido universalmente desacreditado cual

⁴ Para un mayor desarrollo de este aspecto, leer Moi (1995) o Ruthven (1990).

monstruo inquietante. Es el que posee anatómicamente los dos sexos, lo cual es signo de lo monstruoso, de la decadencia social. Puede decirse que la relación entre el andrógino y el hermafrodita es una relación especular que lleva a la valoración positiva o negativa del sujeto. El andrógino, en cambio, no está marcado por la genitalidad ni por la reproducción; sino que es la comunión de los contrarios e, incluso, su alternancia posible. Lo que separa al hermafrodita del andrógino es el pasaje a la metáfora: la genitalidad se traslada a sus caracteres secundarios, se hace humana, no animal. Lo humano, a través de la metáfora, llega a lo femenino o masculino fuera del cuerpo. Así, el andrógino desbarata el paradigma genital no mediante la indiferencia, sino mediante la implantación del enigma. Así, esta noción puede relacionarse no sólo con Cixous, sino, también, con Butler quien afirma que el género es performativo no sólo como espectáculo sino que alegoriza las formas consecuentes y espectaculares en las que la realidad a la vez se reproduce y se contesta.

Lo neutro es, en su origen, una cuestión de sexo que en el plano del lenguaje se vincula a la flexión gramatical en género. Esta categoría es la que separa a los signos en femeninos, masculinos o neutros que designa a las palabras que no son ni uno, ni otro. A su vez, las palabras neutras conllevan otra característica: son aquellas que designan lo inanimado o asexuado, con lo cual se establece, desde el lenguaje, un vínculo muy fuerte entre tener identidad sexual y tener vida. Ahora bien, lo neutro designa a aquello que más que no ser femenino o masculino, puede ser ambos, indistintamente. En este sentido, lo neutro no es lo que anula los sexos sino que los combina, al mismo tiempo, alternadamente. Barthes observa que en la gramática, lo neutro se asocia a lo asexuado – inanimado; pero en la historia de las lenguas esta marca tiende a borrarse, a deformarse o masculinizarse como síntoma de una sociedad patriarcal e intolerante ante la no definición sexual. Semánticamente, lo neutro remite a lo inanimado: la cosa. Barthes supone que en el origen del morfema se unen la serie morfemática y la semántica ya que lo neutro en latín era un acusativo: palabras que en su origen no eran usadas como sujetos, en ese sentido el neutro tiene prohibida la subjetividad. A medida que se desarrollaron las lenguas indoeuropeas el neutro fue absorbido por el masculino. Esta desaparición de lo neutro trajo la marcación en femenino. Así Barthes explica cómo lo neutro desaparece tras lo masculino y la división femenino/ masculino posee una asimetría de base ya que la dominancia es masculina y lo femenino pasa a ser un derivado.

Estas observaciones sobre la gramática, el género y el sexo, también, fueron desarrolladas por investigadoras feministas y abren todo un recorrido que es el de la reflexión sobre la estructura del lenguaje y el falocentrismo. Tanto Iris Zabala como Myriam Díaz – Diocaretz (1993), cuya propuesta teórica retomaremos más adelante, se refieren a esta cuestión pero quien lo desarrolla con mayor exhaustividad, y precisión lingüística, es Patrizia Violi en *El infinito singular* (1991). Violi analiza la construcción del género gramatical con la hipótesis de que:

La inscripción de la diferencia sexual en el idioma, a través de la organización de los géneros, contribuye ciertamente a simbolizar de alguna manera tal diferencia y, por tanto, en la percepción y categorización de la realidad, influyendo en nuestra visión del mundo. (Violi, 1991: 43)

Si bien en un plano más filosófico que lingüístico, quien también ha reflexionado sobre el lenguaje y la identidad es Luce Irigaray y *Espéculo* (1974) es, sin duda, el texto clave ya que en él hallamos, a la vez, una crítica original y radical a los pensadores fundantes del pensamiento moderno y una propuesta respecto de sus ideas sobre la diferencia sexual. Con una fuerte impronta psicoanalítica y post estructuralista, Irigaray, en primer lugar, revisa las afirmaciones freudianas sobre la feminidad, y, en coincidencia con Cixous, afirma, retomando a Lacan, que para Freud lo femenino es lo desconocido, la marca de la ausencia, que estuvo silenciada durante siglos. Como dice Moi (1995), es la estructura misma del libro la que justifica el título ya que “empezando con Freud y terminando con Platón, Irigaray invierte el orden cronológico en una acción que recuerda a la del espejo cóncavo, que es el que utilizaban los ginecólogos para examinar las “cavidades” del cuerpo femenino”. (Moi, 1995: 139) En este sentido si el espéculo es el instrumento mediante el cual el hombre explora / penetra el cuerpo de la mujer, en el recorrido que ella realiza, demuestra el efecto de deformación de lo femenino que llevan adelante tanto Freud como Platón o Hegel, entre otros, cuando se refieren a la mujer.

Para Irigaray, la crisis que presagia la muerte del sujeto logocéntrico es un punto de partida para la emergencia de la subjetividad femenina. Ella considera que existe un lazo entre el sujeto moderno y la masculinidad ya que supone que todo discurso está sexuado por eso ella se propone romper con la asociación entre masculinidad y universalidad así como, también, pretende dar voz a lo femenino, fuera del modelo dicotómico. Irigaray, como Cixous, supone que la diferencia sexual es constitutiva de la

experiencia humana. Esto ha producido críticas al interior del feminismo debido al esencialismo que subyace en esta afirmación, sin embargo, Braidotti (2000) piensa que esta afirmación no es esencialista, sino, que, más bien, se trata de una estrategia política para describir la especificidad de la subjetividad femenina y denunciar, así, la falsa neutralidad del discurso falocéntrico.

La hipótesis mayor que guía el libro es que las teorías sobre el sujeto han sido siempre válidas para lo masculino, entonces, cuando una mujer se somete a ellas, pierde su relación con sí misma. Para Irigaray, la mujer queda atrapada en una lógica especular por la cual tiene que elegir entre el silencio o realizar una representación de sí misma como “hombre inferior”, lo que es bastante similar al conflicto que vive la mujer que se dedica a la escritura literaria Gubar (1981). Irigaray demuestra que la femineidad ha sido pensada bajo la lógica de lo mismo, por eso propone pensarla bajo la lógica de la diferencia sexual, así se pregunta qué es la femineidad en sí, fuera de su relación especular con lo masculino.

Irigaray retoma y critica los planteamientos de la lógica logocéntrica y los parodia cuando sostiene que, si la mujer ha sido silenciada, no tiene lenguaje propio, por eso es que sólo le queda la imitación, como estrategia disruptora. De hecho, en *Espéculo* ella escribe como mujer que imita el discurso del hombre. Al respecto, Braidotti agrega que “Este juego de imitación estratégica, de devolverle al texto lo que el texto le “hace” a lo femenino, llega a ser una práctica sumamente subversiva de la crítica del discurso.” (Braidotti, 2000:159) Si seguimos la lógica de su discurso, la mujer sólo puede hablar a través del discurso del hombre, por eso acude a la mimesis. La estrategia mimética, según Irigaray, es subversiva por el hecho de que no es una mera imitación de la realidad, sino que conlleva una parodia que puede, incluso, acercarse a la ironía, o sea, que puede afirmar lo contrario de lo que se enuncia.

La suya es una escenificación teatral del mimo: imitando la imitación impuesta a las mujeres, la sutil estrategia especular de Irigaray (su imitación es el reflejo de las de todas las mujeres) pretende deshacer los efectos del discurso falocéntrico precisamente exagerándolos. (Moi, 1995: 149)

La estrategia de la mimesis es políticamente potenciadora porque se detiene en cuestiones de identidad, de identificaciones y de la condición política del sujeto. A través de la mimesis, Irigaray propone que el sujeto único pase a ser reemplazado por otro múltiple, atravesado básicamente por la diferencia sexual pero que puede incluir otras variables como etnia o clase. Braidotti retoma la noción de mimesis para

vincularla con la idea de sujeto nómada desde el cual el género permite pensar la interdependencia de la identidad sexual con otras variables de opresión como raza, edad, cultura o clase.

Butler, quien pertenece a la corriente angloamericana de la teoría de género, profundiza la noción de mimesis al decir que en ese proceso:

La voz que surge actúa como un eco del discurso del amo; sin embargo, este eco deja en claro que existe una voz, que hay un cierto poder de articulación que no ha sido obliterado y que está reflejando las palabras mediante las cuales tiene lugar su propia obliteración. Hay algo que persiste y que sobrevive, y las palabras del amo suenan diferente cuando son pronunciadas por alguien que, mediante su habla, su recitado, está socavando los efectos supresores de su afirmación. (Butler, 2004: 284)

Según Butler, Irigaray no está a favor o en contra de la diferencia sexual, sino que más bien traza un camino para pensar sobre qué es la diferencia sexual que, para Irigaray, es una pregunta que caracteriza a la modernidad. Así, afirma que la diferencia sexual no es una premisa desde la que se parte, sino que es más bien la pregunta, la cuestión que se plantea, que desarma la gramática de la afirmación y que persiste como interrogante. Al igual que a Cixous, se le ha criticado a la filósofa francesa la suposición de que la opresión es sólo ideológica y no es material, razón por la que no tiene en cuenta la especificidad histórica y económica de las mujeres.

Irigaray afirma que las mujeres son una paradoja ya que no son *lo otro*, como afirma De Beauvoir, sino, que directamente ocupan el lugar de lo *no representable*. O sea, que las mujeres representan el sexo de lo que no puede pensarse en el lenguaje falogocéntrico. Para De Beauvoir, las mujeres son lo negativo de los hombres, en cambio para Irigaray, esta dialéctica establece un sistema que rechaza a las mujeres. Para Irigaray el sexo femenino, no es el otro del hombre o su carencia, sino, que es una ausencia, es lo que no es uno, o sea, que puede ser lo múltiple.

Para Irigaray, la gramática sustantiva del género que implica a hombres y mujeres, así como sus atributos masculinos y femeninos, es un ejemplo de una oposición binaria que de hecho disfraza el discurso unívoco y hegemónico masculino, el falogocentrismo, acallando lo femenino como un lugar de multiplicidad subversiva. (Butler, 1999: 75)

Si bien Cixous escribe en el plano de la literatura e Irigaray en el filosófico, ambas mencionan dos lógicas de pensamiento diferentes. Por un lado, el falocentrismo (Cixous) o logocentrismo (Irigaray) que explica la matriz dicotómica en la que lo masculino se presenta como lo universal y lo femenino es lo complementario o ausente. Y por otro, lo femenino que lucha contra este paradigma por medio de diferentes estrategias como la disolución de las identidades sexuales (Cixous) o la mimesis (Irigaray).

Rosi Braidotti es una filósofa italiana que continúa el camino trazado por Irigaray y Cixous y se propone aunar una perspectiva deleuziana del cuerpo con el devenir feminista de la diferencia sexual. Desde esta noción discute con otras feministas, ligadas a la corriente angloamericana, que proponen otra categoría: la de género, que es la que se recorrerá en el párrafo siguiente.

Braidotti propone una nueva concepción de la subjetividad basada en la condición nómada de la identidad como un modo multidiferenciado, no jerárquico que entra en intersección con el eje de la diferencia sexual. Braidotti afirma que la teoría feminista, no sólo se opone al falso universalismo del sujeto, sino que, también, es una afirmación de las diferentes formas de subjetividad posibles. Entonces, distingue el nomadismo feminista en tres fases, que no mantienen una relación de sucesividad, sino que operan simultáneamente en la sociedad. La primera fase sería la de la crítica al universalismo identificado con lo masculino, lo que supone la crítica a la constitución de lo femenino como una alteridad desvalorizada. Pero esta alteridad, dice Braidotti reformulando a Irigaray, no se halla en relación dialéctica con lo masculino, sino, que más bien es el lugar de lo irrepresentable.

La mujer como el otro continúa estando por encima o fuera del marco falocéntrico que combina lo masculino con la posición (falsamente) universal. La relación ente el sujeto y el otro no es, pues, reversible por el contrario los dos polos de la oposición existen en una relación asimétrica. (Braidotti, 2000:187)

En este nivel, la categoría de diferencia sexual supone que es necesario repensar la experiencia femenina para elaborar formas alternativas de la subjetividad femenina. A nivel político, estas ideas sembraron una polémica entre las que estaban a favor de la emancipación de las mujeres, las de la *igualdad*, y las que estaban en contra, las de la

diferencia. Este nivel intenta combatir el pensamiento falogocéntrico en el que el sujeto es único y universal, con lo cual porta con los valores de la razón, la consciencia y la trascendencia. La operación del pensamiento feminista es sostener que ésta es una visión monosexuada, o sea, únicamente masculina, lo que se hace evidente cuando, en este pensamiento se dice que lo femenino es la falta, el exceso, lo irracional, lo emotivo, lo corpóreo. El cuestionamiento central de esta postura es que resulta difícil no detectar una contradicción entre afirmar la necesidad del aniquilamiento del pensamiento falogocéntrico y, a la vez, explicar la especificidad de lo femenino, que es uno de los pilares del falogocentrismo.

La segunda fase parte de una crítica a la anterior, porque considera que ésta generaliza el concepto de mujer sin tener en cuenta las diferencias que hay entre las mujeres. Consecuentemente, *mujer* es un término que alude a la condición de sujeto oprimido,

la noción de mujer alude al sujeto sexuado femenino que está constituido, como sostiene convincentemente el psicoanálisis, mediante un proceso de identificación con posiciones culturalmente disponibles organizadas en la dicotomía de los géneros. (Braidotti, 2000: 191)

Por eso, Braidotti afirma que es necesario distinguir entre mujer y feminista, porque, así, se alude a un posicionamiento político desde el que se lucha contra la condición subalterna. Esta es la razón por la que me parece relevante teóricamente distinguir entre la escritura falogocéntrica y la escritura feminista (y no femenina).

Así, el término mujer pasa a ser el significante que está codificado en una larga historia de oposiciones binarias y el término feminista es el significante que es capaz de reconocer la naturaleza construida de la mujer. Pensar los términos en tanto significantes abre la posibilidad de que el significado sea variable en relación al discurso, al tiempo y al espacio. Braidotti considera que el hecho de que la teoría feminista se desarrolle a partir del pensamiento posmoderno, que pone en crisis a la modernidad, permite que lo femenino sea pensado como una construcción histórica, y no como una esencia. Por eso, Irigaray (2007) se refiere a una esencia positiva, De Lauretis (1996) a una construcción o Butler (2007) a una actuación y, en sí, no son categorías que entren en colisión, sino que, más bien, coexisten dentro de un feminismo nómade.

El tercer nivel es el que destaca la complejidad de la estructura corporizada del sujeto. Así es como se basa en Deleuze para afirmar que la identidad es una energía de movimientos múltiples, fragmentados que, a su vez, se hallan en relación con otro, o sea, que la identidad está hecha de sucesivas identificaciones que escapan al control racional. El sujeto, para Braidotti, es múltiple y, a la vez, se halla anclado históricamente. Así, la diferencia sexual nómada es un concepto que “ofrece localizaciones cambiantes para las múltiples voces corporeizadas de las mujeres feministas.” (Braidotti, 2000: 205)

En este sentido, la propuesta de Braidotti es superadora ya que no se ata a las polémicas internas, sino que, más bien, recoge de cada postura lo que considera más potente u original. Puntualmente, es la operación que realiza con las teorías de género, ya que si bien es crítica de éstas, Braidotti se coloca en lugar superación de la polémica, al reconocer la potencialidad teórica que poseen. Por otro lado, si se relaciona a la teoría de Braidotti con la de Butler, puede pensarse que, a pesar de que son corrientes teóricas diferentes, tienen en común la base teórica de la filosofía posmoderna – mayormente Deleuze-, lo cual supone una cierta cantidad de vasos comunicantes entre ambos cuerpos teóricos.

Iris Zavala, en 1993, junto con Myriam Díaz- Diocaretz, publica el primer tomo de la *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. El proyecto de Zavala – Díaz Diocaretz es el de instalar la pregunta acerca de por qué, durante tantos siglos, en España, se ha negado el carácter sexuado del lenguaje y, entre otras consecuencias, se ha silenciado la voz femenina, en la escritura. Desde esta hipótesis se proponen construir una epistemología responsable que “permita poner al descubierto algunas mentiras pasadas por grandes verdades” (Zabala, 1993: 28) Zabala afirma que es en el plano de la dinámica entre lenguaje y subjetividad, a partir de cual se puede leer una lengua literaria marcadamente sexuada. Parte de la Teoría de la Enunciación para plantear que, desde ella, puede afirmarse que el sujeto de la enunciación es un sujeto sexuado, y lo ejemplifica en la lírica española en donde el sujeto poético ha sido mayormente un *yo* masculino que se dirige a un *tú* femenino. En el texto narrativo, el juego de los narradores habilita más posibilidades debido a las variantes entre el *yo* empírico y el narrador, sumado a los diferentes narradores que puede haber en un cuento o novela. Es decir, que, si el texto posee un narrador en primera persona, significa que posee una voz sexuada, en cambio, si el narrador está en tercera, la sexuación de la voz narradora es más compleja ya que pasa a ser portadora de

la ideología. Zavala apunta a combinar elementos propios del análisis narrativo con otros provenientes de otros campos disciplinares para explicar la relación entre lo femenino y la literatura. Por eso es que afirma que la literatura se funda tanto sobre la intención de mimesis respecto de la realidad, como sobre discursos atravesados por sujetos individualizados y sexuados, en este sentido, la literatura, como sistema de comunicación, abre las posibilidades de la connotación y de la transgresión.

Zavala ubica su propuesta teórica en el cruce de la teoría feminista, el posestructuralismo y las teorías del dialogismo de Bajtín y, desde allí es que se propone

recobrar la palabra no dicha o la palabra enmudecida, o la palabra bifocal. Y de restablecer el texto invisible que recorre el intersticio de las líneas en la mudez murmurante de la página (Zavala, 1993: 29)

Entonces, en función de recuperar la feminidad, la autora se propone abordar las representaciones de la sexualidad, es decir, de las posiciones subjetivadas y de las figuraciones del cuerpo. Además, afirma que el cuerpo es pensado en un sentido social, que no puede eludir la identidad sexual, la que, a su vez, está regulada, como bien lo plantea Foucault (1990). La identidad, afirma Zavala, en tanto construcción cultural, es la posición desde la que se interroga al pasado, con el objetivo de analizar los códigos que se actualizan en las proyecciones arquetípicas de la subjetividad. Así, se distancia del feminismo de la diferencia ya que parte del carácter constructivo de la identidad a través de la cultura, de la sociedad y de la historia. En consecuencia, la identidad sexual es un concepto absolutamente móvil, que depende de las variables espaciales y temporales, idea que constituye un supuesto teórico, en esta investigación.

Zavala recorre diferentes teorías literarias y lingüísticas para reformularlas o nutrir su propuesta teórica. Así, critica la noción de realismo que proviene de Auerbach para demostrar que un objeto referencial siempre supone exclusiones y la construcción de una alteridad. Es más, afirma, parafraseando a Bajtín, que el texto, al orientarse hacia un objeto, ésta ya está impregnado de valores, sentidos y acentos ajenos. Por ello, retoma la relación que establece Bajtín entre el surgimiento de la novela y el capitalismo, para agregar que el sujeto unitario y las esferas separadas suponen, además, un sujeto determinado genéricamente, es decir, sexuado en masculino. En su desarrollo teórico, Zavala afirma que

La construcción del género sexual, la construcción del sujeto y la representación están interrelacionadas en la crítica feminista. Los textos canónicos representativos – que

hablan por la mujer- construyen (proyectan) en lo imaginario social una serie de actitudes valorativas, mediante proyecciones de identidades personales, subjetivas y privadas. (Zavala, 1993:63)

En consecuencia, si la representación de la mujer, como referente, está marcada por la cultura, se hace necesario revisar los grandes relatos que contribuyen a formarlo y develar las imágenes de lo femenino como alteridad. También, es necesario revisar la noción de sujeto ya que la subjetividad está directamente relacionada con la de representación. Así es que el “yo” es biográfico y ficticio y está atravesado por toda una red de representaciones imaginarias que lo constituyen e interpelan. A la vez, la idea de sujeto, según Zavala, no es fija, sino, que es móvil y alternante, ya que hay infinitas posiciones subjetivas, que, a su vez, son provisorias y relacionales. Zavala, en coincidencia con Braidotti, pone en relieve la condición móvil del posicionamiento subjetivo, lo que supone que es una idea abierta, plural, y no centrada en una versión unívoca.

Díaz – Diocaretz, al igual que Zavala, considera que una relectura de Bajtín-Voloshinov es altamente productiva para reflexionar sobre la relación entre mujer, feminismo y literatura. Esencialmente, Díaz- Diocaretz retoma la noción de *slovo*, que puede traducirse como dialogismo, pero, la autora comprende por este, no sólo a la idea de novela dialógica, sino que le es útil para mostrar las relaciones entre el texto y lo social, haciendo intervenir la noción de género, no como herencia biológica, sino, como fuerza coexistente en la sociedad. Consecuentemente, lo dialógico supone una interacción discursiva, en la que la palabra está sujeta a la respuesta, a la polémica y es, básicamente, ideológica ya que el lenguaje en sí lo es. Es decir, que “todo intercambio discursivo es ideológico porque ocurre mediado por el lenguaje en el acontecimiento mismo del enunciado” (Díaz- Diocaretz, 1993: 85) Entonces, desde esta postura teórica, se afirma que el lenguaje es heterogéneo y el sujeto de escritura es dialógico en tanto que está atravesado por múltiples discursos y, en consecuencia, la idea de discurso único y objetivo, no es más que una ilusión, que esconde la hegemonía de éste.

Díaz – Diocaretz (1983) propone, en coincidencia con Zavala (1996) y con Redondo Goicoechea (2001), retomar la noción de dialogismo de Bajtín para fundar lo que denomina como crítica feminista dialógica. Parte, así, de las críticas al binarismo lógico de De Saussure que realizó Bajtín- Voloshinov en 1920 (la falsedad del objetivismo abstracto, la separación entre lenguaje, sociedad e individuo, entre otras) y que, además, retomó la crítica feminista, como se ha mencionado ya en Cixous, por

ejemplo. Respecto de la noción de dialogismo, Díaz – Diocaretz considera que, en primer lugar, el término no debe abandonar la relación entre lo textual y lo social, porque lo dialógico es un proceso de intersubjetividad, a la vez que es un término que reconoce lo ideológico en todo enunciado. Además, el lenguaje, en tanto fenómeno heterogéneo, es un proceso dinámico, en transformación, contaminado por las variables espaciales y temporales. Así, Díaz – Diocaretz afirma que el discurso patriarcal no es estático ni fijo, sino, que está atravesado por tensiones y contradicciones permanentes. Por ello afirma que en la construcción de lo genérico-sexual, se conjugan los componentes patriarcales con elementos heterogéneos (verbales o no verbales) del contexto que, a su vez, conlleva la relativización del sistema de género, debido a la heterogeneidad misma del discurso.

Díaz – Diocaretz describe diferentes estrategias que pueden denominarse como feministas (el punto de vista de la mujer, los constructos de la voz femenina, la conciencia estratégica, el entimema), sin embargo, advierte que es relevante que cuando se aborda la diferencia sexual, como otras categorías tales como la clase o la raza, es fundamental tener en cuenta que los discursos se sitúan en un marco multi-dimensional en el que la producción de una mujer forma parte del discurso social y de la vida discursiva. Ya que sólo en un contexto dialógico e interdisciplinario puede integrarse el socio-texto y la poética social desde la diferencia sexual.

1.2 Dispositivo de la sexualidad y teorías de género

Dos disciplinas, antes que el feminismo, hicieron mención al término “género” para distinguir lo biológico –asociado con el sexo- de lo psicológico o cultural. Me refiero a la psiquiatría, en la que el Dr. Money, en 1947, se refiere al género como el “sexo psicológico” distinto del sexo biológico. O la antropología que acudió a este término para distinguir la diferencia sexual biológica de la cultural, o sea, de la asignación de cualidades y tareas según el sexo de las personas. Uno de los trabajos más representativos en esta área es el de Margaret Mead quien, en 1935, publica un libro titulado *Sex and Temperament in Three Primitive Societies* en el que demuestra el lugar central de la cultura en la atribución de conductas y comportamientos según el sexo. Como dice Campagnoli,

la antropóloga mostró que en todas las sociedades analizadas por ella se hacía distinción entre aquello que se consideraba propio de los varones y aquello que se consideraba propio de las mujeres, pero el tipo de actividades y aptitudes que se atribuían a unos y otras, como características propias, variaba. De este modo, el sexo resultaba biológico mientras que el comportamiento de género era una construcción social. (Campagnoli, 2011: 135)

En 1975, es decir, en plena “Segunda ola” del feminismo, cuando éste ingresaba a la universidad con los primeros estudios sobre la mujer, cuando en Francia Luce Irigaray publica *Espéculo* y Hélène Cixous *La risa de la medusa*, cuando desde Inglaterra y E.E.U.U., Elaine Showalter, Susan Gubar y Sandra Gilbert reflexionan sobre la relación de la mujer (escritora o personaje) en la literatura; Gayle Rubin, desde la antropología, publica un artículo clásico en el que define el sistema de sexo-género, titulado “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”. En éste, Rubin realiza una pregunta que da cuenta del momento iniciático de la teoría: ¿cuáles son las relaciones por las que una hembra de la especie se convierte en una mujer oprimida? Y, con el objeto de responder, acude a una operación similar a la de De Beauvoir: analizar las versiones sobre las identidades sexuales en las ideas de Marx, Freud y Levy- Strauss. Rubin plantea que, en las sociedades patriarcales, las mujeres son *un bien de cambio* que se ofrece en matrimonio, o se intercambia por víveres o dinero. Si bien Rubin se refiere a sociedades un tanto lejanas en el espacio y en el tiempo, es relevante el término de *tráfico de mujeres* que asocia a la mujer con el dinero y al varón con aquél que posee un capital humano. Este concepto, en la actualidad, se relaciona directamente con el secuestro de mujeres para ser explotadas en los prostíbulos, pero, también, se puede relacionar, a nivel simbólico, con la institucionalización del matrimonio en la familia burguesa.

Rubin afirma que la familia, entonces, es una unidad de poder que protege el capital de los hombres y establece a la heterosexualidad como la economía política dominante para ambos sexos. En este sentido, considera que una parte importante de la vida social se halla bajo un sistema de sexo/género que

es el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas. (Rubin, 1975: 13)

O, más precisamente, es:

un conjunto de disposiciones por el cual la materia prima biológica del sexo y la procreación humanas son conformadas por la intervención humana y social y satisfechas en una forma convencional, por extrañas que sean algunas de las convenciones. (Rubin, 1975:19)

En otras palabras, el sistema de sexo-género es un mecanismo cultural regulado para convertir a hombres y mujeres biológicos en géneros diferenciados y jerarquizados (Butler, 2007), definido en las instituciones e impuesto a través de las leyes que articulan e impelen el desarrollo psíquico individual. En este marco, Rubin caracteriza al matrimonio, en 1970 y en E.E.U.U., como una institución que se ocupa de regular jerárquicamente la relación entre el varón y la mujer, de tal modo que el primero se ocupa de la manutención económica de ella y ésta cede sus derechos políticos a él, con el objetivo de ser quien se ocupa de la domesticidad. Además de ser la institución que sostiene la heterosexualidad como obligatoria para asegurar la reproducción de la especie, que es otro de los aspectos que está en juego.

Esta primera aproximación teórica de Rubin ha sido reveladora, en su momento, ya que permitió desnaturalizar las identidades sexuales y demostrar que había relaciones de poder entre los sexos. Es una definición que, en verdad, abrió un camino que fue retomado por varias teóricas: Joan Scott, Judith Butler, Teresa de Lauretis. Ahora bien, éstas no sólo se inspiraron en Rubin, sino que, también, retomaron el pensamiento foucaultiano, especialmente sus premisas sobre la sexualidad.

En 1976, se publica un libro significativo: *Historia de la sexualidad* (1990) de Michel Foucault. En éste, el autor parte del supuesto de que la relación entre sexo y poder es inevitable y propone dar cuenta de una analítica del poder que apunte hacia el desarrollo de un dominio específico, conformado por las relaciones de poder y los instrumentos propios. Con este objetivo, sostiene que es necesario dejar de lado cierta representación del poder, a la que llama jurídico-discursiva, y que abarca tanto a la represión – entendida como el poder que, desde afuera, reprime al sexo- como a la teoría de la ley constitutiva del deseo. Así, agrega que ambas formas de poder conducen a consecuencias distintas: la represión promete una liberación y el poder ligado intrínsecamente al deseo, supone que no hay escapatoria ante el poder. Por eso, afirma Foucault que la relación entre el poder y el sexo está signada por la exclusión mutua y por la imposición, por parte del poder, de los regímenes de lo prohibido y permitido, entonces, el poder apresa al sexo mediante el lenguaje: habla y es la regla. Tanto desde el supuesto de que el poder reprime el sexo como el de que en el sexo mismo hay una

ley constitutiva de éste, es decir que en el deseo mismo funciona la misma mecánica del poder; el poder es débil ya que básicamente su fuerza reside en decir que no. Ante esto Foucault se pregunta por qué, si la sociedad es tan creativa en mecanismos de poder, se reducen los dispositivos de dominación nada más que al procedimiento de la ley de prohibición. Y esta pregunta es la que lo lleva a pensar en el sexo como fruto de un dispositivo mucho más complejo y menos asible.

Foucault introduce ciertas premisas centrales, que han nutrido tanto a la teoría de género como a este trabajo: que la sexualidad es un dispositivo de poder que produce sexo, o sea, que el sexo no es una herencia natural anterior al dispositivo. Que asentar la identidad del sujeto en el ser sexuado es, también, un efecto del dispositivo. Y que el discurso científico, en particular el biológico, es funcional a lo que una sociedad comprende por sexualidad, lo que cambia a lo largo del tiempo y del espacio.

Foucault ubica el despliegue del dispositivo de la sexualidad en un siglo, el XVII, y en una época: la modernidad europea que comienza con la Revolución Industrial y el proceso de industrialización, sumado al ascenso de las burguesías. Entonces, explica que la política represiva respecto al sexo es una forma de poder que impide el acceso del sujeto a su propia sexualidad por medio de la prohibición, inexistencia y mutismo respecto de aquel. El autor relaciona el surgimiento de la represión del sexo con el crecimiento del capitalismo, es decir, que la represión forma parte del orden burgués ya que

si el sexo es reprimido con tanto rigor, se debe a que es incompatible con una dedicación al trabajo general e intensiva; en la época en que se explotaba sistemáticamente la fuerza de trabajo, ¿se podía tolerar que fuera a dispersarse en los placeres, salvo aquellos, reducidos a un mínimo, que le permitiesen reproducirse? (Foucault, 1990 :13)

Sin embargo, Foucault discute con la hipótesis represiva o al supuesto de la prohibición del sexo - la que afirma que las sociedades modernas se caracterizaron por tener una política represiva sobre él - y afirma que, más bien, en la modernidad proliferaron los discursos sobre el sexo y se hicieron más visibles las sexualidades periféricas. Además, sostiene que los discursos sobre el sexo se han multiplicado y que, si se sucedieron prohibiciones, éstas han asegurado la implantación de una sexualidad variada y variante. El discurso científico se ocupa del sexo en pos de controlarlo, reconocerlo y, sobre todo, extraer de él una verdad, así se pone en práctica la *scientia sexualis*, cuyo método por excelencia es el de la confesión. Éste, que proviene de la

Edad media, se traslada a las instituciones - la ciencia, la pedagogía o la justicia – y pasa a ser un procedimiento de individuación por parte del poder que la ejerce. “La verdad y el sexo se ligan en la confesión, por la expresión obligatoria y exhaustiva de un secreto individual.” (Foucault, 1990: 78) Así, la *scientia sexualis* continúa la misión de conseguir discursos verdaderos sobre el sexo, adaptando el procedimiento de la confesión a las reglas de la ciencia. Y el sexo ocupó el lugar del objeto por descifrar, por descubrir. En resumen, la hipótesis de Foucault es que la sociedad moderna no rechazó al sexo, sino que, más bien, puso en acción una serie de procedimientos que apuntaban a sacar de él, la verdad. Así, afirma que el sexo fue reubicado, controlado, captado y, principalmente, incitado a hablar. O sea, no es que se prohibiera todo lo relativo al sexo, sino que se organiza la esfera de la comunicación, se determinan los ámbitos propicios y los actores – quién debe hablar y ante quién- a partir de una incitación política, económica y técnica que hace hablar al sexo. Surge, entonces, la necesidad no de prohibir, sino de reglamentar el sexo para asegurar la población, reproducir la fuerza de trabajo, mantener la forma de las relaciones sociales, en síntesis: mostrar una sexualidad económicamente útil y políticamente conservadora.

Este conjunto heterogéneo – discursos, instituciones, leyes- contribuye a la emergencia de lo que denomina como el dispositivo de la sexualidad. Las instituciones que actúan en función del dispositivo de la sexualidad son muchas: por ejemplo, la escuela se ocupa de enseñar a los niños a controlar su sexualidad, la medicina define y enmarca cuestiones de la vida sexual (onanismo, la fecundidad, la homosexualidad), la justicia penal condena prácticas sexuales que considera perversas, es decir, proliferaron los discursos sobre el sexo, intensificando la idea de que éste entraña un peligro incesante, un misterio que sólo se puede develar a través de hacerlo hablar en espacios adecuados. Ahora bien, esto no significa que surja un discurso monolítico sobre el sexo, sino más bien una multiplicidad de discursos que van tomando forma en la demografía, en la biología, en la medicina, en la psiquiatría o en la pedagogía. Entonces, según Foucault, lo que caracteriza a los siglos XVIII, XIX y XX es la variedad de espacios para hacer hablar al sexo, para registrar, transcribir y transmitir lo que se dice ya que:

Lo propio de las sociedades modernas no es que haya obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se han destinado a hablar de sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como *el secreto*. (Foucault, 1990:47)

Foucault concibe a la sexualidad colmada de poder, lo que supone un punto de vista crítico sobre las teorías que proclaman una sexualidad anterior a la ley. Según él, la construcción unívoca de sexo – que una persona tenga un sexo y no otro- es un efecto de la regulación y el control social sobre la sexualidad, entonces, el sexo unifica y significa los placeres que son tomados como signos de éste. Así, el sexo no es origen, efecto de un sistema histórico abierto y complejo de discurso y poder que es la sexualidad. La sexualidad no es un dato que proviene de la naturaleza y que el poder desea ocultar, sino que es un dispositivo histórico:

una gran red de superficie en la que la estimulación de los cuerpos, la intensificación de los placeres, la incitación al discurso, la formación de conocimientos, el fortalecimiento de los controles y de las resistencias se encadenan unos con otros, según algunas grandes estrategias de saber-poder. (Foucault, 1990:139)

El sexo es un elemento interior al dispositivo de sexualidad que el poder organiza en función de la captura de los cuerpos. Es así, que el poder – saber está íntimamente ligado al sexo, pero no como un poder opresor, sino como una multiplicidad de relaciones de fuerzas inmanentes, propias del dominio que ejercen. El poder se ejerce desde innumerables puntos ya que no funciona en una relación binaria opresor/oprimido, sino que actúa a través de los diferentes aparatos e instituciones. Entonces, Foucault propone cuatro reglas desde las cuales pensar la relación poder-sexo y cuatro conjuntos estratégicos que despliegan dispositivos específicos de saber-poder: la histerización del cuerpo de la mujer como un cuerpo saturado de sexualidad, la pedagogización del niño, la socialización de las conductas procreadoras, la psiquiatrización del placer perverso. Finalmente estos cuatro dispositivos pivotean sobre cuatro figuras claves: la mujer histérica, el niño masturbador, la pareja malthusiana, el adulto perverso.

Según Foucault, el cuerpo adquiere significado sexuado sólo en el contexto de la relaciones de poder. Es decir, que la sexualidad es una organización históricamente concreta de poder, discursos, cuerpos, afectividad, consecuentemente, ésta genera el sexo como un concepto artificial que de hecho amplía y disimula las relaciones de poder que son responsables de su génesis. Como dice Butler,

Para Foucault, la gramática sustantiva del sexo exige una relación binaria artificial entre los sexos, y también una coherencia interna artificial dentro de cada término de esa

relación binaria. La reglamentación binaria de la sexualidad elimina la multiplicidad subversiva de una sexualidad que trastoca las hegemonías heterosexual, reproductiva y medico-jurídica. (Butler, 2006: 75)

Así, la sexualidad es el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por un dispositivo dependiente de una tecnología política compleja. Si bien, este dispositivo no actúa de manera simétrica en todos lados, razón por la cual, no produce los mismos efectos. En este dispositivo, el cuerpo es sujetado de dos modos distintos: es un cuerpo- máquina del que se toma su energía y se lo integra en un sistema de control eficaz. Y, en segundo lugar es el cuerpo-especie, transido por la mecánica de lo viviente: proliferación, nacimientos y longevidad. Así, el objetivo de esta biopolítica de la población no es matar, sino invadir la vida enteramente.

El dispositivo de la sexualidad, por un lado, refuerza la institución matrimonial netamente heterosexual y, por otro, hace hablar a los sujetos involucrados que no pertenecen al sujeto falocéntrico: el niño, la mujer y el homosexual. El matrimonio pasa a ser, entonces, la institución que, a través del Estado, legitima la unión heterosexual y, así, normativiza el sexo. El tipo de relación normada, controlada y aceptada como legítima es, entonces, el matrimonio que regula los deberes conyugales, especialmente enfocados hacia la reproducción.

La relación matrimonial era el más intenso foco de coacciones; sobre todo era de ella de quien se hablaba; más que cualesquiera otras, debía confesarse con todo detalle. Estaba bajo estricta vigilancia: si caía en falta, tenía que mostrarse y demostrarse ante testigo. (Foucault, 1990: 130)

Así el matrimonio se inviste de una serie de obligaciones y se controla que no se violen las reglas: adulterio, incesto, sodomía. Foucault afirma que la sociedad moderna ha intentado reducir la sexualidad a la de la pareja heterosexual y, en lo posible, legítima. Entonces, en la modernidad, la familia monogámica conyugal es hegemónica, mientras una red compleja y saturada de sexualidades múltiples pasa a ser objeto de investigación y control.

Según Foucault, un dispositivo es una red de relaciones entre elementos heterogéneos en la que éste es el que establece la naturaleza del nexo. En este caso, el sexo – en tanto nexo- vincula dos dispositivos: el de alianza y el de sexualidad. Y, en la medida en que tal o cual institución, relato o ley, se expida sobre el sexo, será funcional

a alguno de ellos. Es decir, que, en el matrimonio – y en la familia-, se combina el dispositivo de la sexualidad con uno anterior: el de alianza, que es el que dicta las normas del matrimonio, con respecto a las relaciones de parentesco - reconocimiento de la paternidad, transmisión de los apellidos- y a la herencia. Ambos dispositivos toman como objeto la unión de la pareja heterosexual, pero extraen de él, distintas cuestiones. El de alianza se erige en base a las reglas que definen lo prohibido y permitido, mientras el de la sexualidad se mueve con reglas absolutamente móviles y coyunturales en relación al poder. Para el dispositivo de alianza, lo pertinente es el lazo entre las personas de estatuto definido, en cambio, para el de sexualidad lo pertinente son las sensaciones de cuerpo, la calidad de los placeres, la naturaleza de las impresiones, por tenues o imperceptibles que sean. Si bien ambos se vinculan con la economía, el primero lo hace por la reglamentación de la transmisión de bienes, en cambio el segundo, es sólo a través del cuerpo. Un ejemplo de ello es la prostitución, que es la mediación económica del acceso al cuerpo.

La noción de sexualidad que se desprende de la obra de Foucault es primordial para pensar a ésta no como algo dado por la naturaleza, sino como un término atravesado por la cultura y que varía según las épocas que se consideren. A su vez, es un término que da por supuestas las relaciones de poder- saber y es un dispositivo que subjetiva, es decir, que produce modelos de subjetividad determinados por la diferencia sexual binaria. Foucault afirma que la construcción unívoca de sexo – que una persona tenga un sexo y no otro- es un efecto de la regulación y el control social sobre la sexualidad, a su vez, el sexo unifica y significa los placeres que son tomados como signos de éste. Así, el sexo no es el origen, sino el efecto de un sistema histórico abierto y complejo de discurso y poder, que es la sexualidad.

Lo antedicho sintetiza el núcleo duro de la teoría de Foucault, que nutrió a la teoría feminista, predominantemente a las teorías de género; a pesar de que el filósofo no registra que los sujetos adquieren un sexo que es femenino o masculino y esto supone una manera singular de organizar la relación entre ellos que, a su vez, trae implicancias sociales y políticas, tal como se afirma desde la teoría feminista. Veamos, a continuación, las tres propuestas teóricas más importantes que retoman estos conceptos de Foucault, dentro de las teorías de género.

En la década de 1980, una historiadora y feminista inglesa, Joan Scott (1986), plantea la necesidad de categorizar analíticamente al término “género”, que estaba siendo utilizado por feministas y culturalistas de modos equívocos o, al menos,

ambiguos. Así, menciona el uso descriptivo de éste, cuyo sentido radica en mostrar existencia de fenómenos o realidades, o el uso causal, que busca comprender las razones de los fenómenos o los acontecimientos. Incluye, también, el uso del término como sinónimo de mujer, que se extendió lo suficiente como para que, aún hoy, se asocie mujer a género; uso que se diferencia del de género como una categoría que permita mostrar las relaciones entre los sexos, en tanto construcciones culturales.

Respecto de las historiadoras feministas, Scott señala tres posiciones teóricas distintas desde las que se abordó el género: la perspectiva del patriarcado, la marxista y la postestructuralista. La primera es la que se dedica a mostrar la situación de desigualdad entre los sexos y a develar las causas de la subordinación de las mujeres en el patriarcado (Firestone, 1970- MacKinonn, 1982). Scott señala algunas objeciones a esta perspectiva, ya que no se tiene en cuenta cómo la desigualdad de género estructura otras desigualdades - clase o etnia- y se concentra en la función reproductora de la mujer como la principal razón de la opresión, con lo cual se privilegia una diferencia biológica sobre la que se montan las diferencias sociales o culturales. La segunda es la perspectiva marxista, desde la que se contemplan las relaciones entre el capitalismo y el patriarcado como dos sistemas distintos que se interrelacionan (Hartmann, 1976), y se plantea la cuestión de la división sexual del trabajo. Además, es un punto de vista crítico ante la diferencia entre trabajo productivo y reproductivo, porque ponen en evidencia que la labor reproductiva, realizada mayormente por las mujeres, genera plusvalía. Scott señala que el problema del que adolecen las feministas - marxistas es que

el concepto de género ha sido tratado durante mucho tiempo como el reducto secundario de estructuras económicas cambiantes; el género carece de status analítico interdependiente. (Scott, 1986: 51)

La perspectiva psicoanalítica, que se dedica a analizar las características psíquicas de los sexos, limita el género a cuestiones relativas al sujeto, a la familia y a la domesticidad. Scott analiza el modo en que las feministas revisaron a Freud y a Lacan y considera que ellas tienden a reificar la diferencia de los sexos, planteando el antagonismo sexual que reduce la problemática al esencialismo. Scott plantea que es necesario rechazar la identidad fija y permanente de la oposición binaria, que es lo que terminan afirmando.

Finalmente, Scott se posiciona en el postestructuralismo, para afirmar que es necesario apuntar a la deconstrucción de los términos de la diferencia sexual por medio

del análisis contextualizado de la dicotomía binaria, desplazando sus sistemas de jerarquías. Desde este punto de partida, Scott propone una definición de género como categoría de análisis que se sostiene sobre dos premisas:

el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder. (Scott, 1986: 61)

De la primera, el género como constituyente de las relaciones entre los sexos, desprende cuatro elementos: los símbolos de la cultura que permiten reflexionar sobre las representaciones que actualizan, los conceptos normativos que definen el camino de la potencia interpretativa de los símbolos hacia una significación de lo femenino y lo masculino que se expresa en los discursos de la cultura (científicos, pedagógicos, literarios, etc.) pero que, a su vez, deben ser ubicados dentro de un marco institucional y político que relaciona la significación con la coyuntura histórica. Scott pone de relieve la importancia de este tercer elemento, el de las instituciones, porque es el que permite eludir la fijeza de la dicotomía sexual. El cuarto elemento es el de la identidad subjetiva, y aquí menciona la revisión feminista de Lacan, especialmente a través de Rubin, pero lo descarta porque considera que la perspectiva psicoanalítica es insuficiente para la historia que pretende investigar las formas en que

se construyen sustancialmente las identidades genéricas y relacionar sus datos con una variedad de actividades, organizaciones sociales y representaciones culturales históricamente específicas. (Scott, 1986:63)

Claro que este esquema compuesto de cuatro elementos podría utilizarse para discutir otras variables, como las de clase o de etnia, entonces, uno podría preguntarse qué es lo atañe, específicamente, al género. La respuesta está en la segunda proposición: el género es el campo primario en el que se articulan las relaciones de poder, esto significa, que, cuando se explicitan cuestiones relativas al género, se introduce una jerarquía que afirma la desigualdad entre los sexos. Si bien Scott no menciona a De Beauvoir, la relación intrínseca entre género y poder se podría justificar con la argumentación de la filósofa. Finalmente, Scott afirma que

varón y mujer son al mismo tiempo categorías vacías y rebosantes. Vacías porque carecen de un significado último, trascendente. Rebosantes porque, aun cuando parecen estables, contienen en su seno definiciones alternativas, negadas o suprimidas. (Scott, 1986: 73)

Esta conceptualización del género eleva la noción a una categoría analítica que permite reflexionar sobre la relación entre los géneros, más que sobre la mujer. Es más, la premisa que ubica al poder como nexo que funda la relación entre los géneros sirve para explicar la lógica del discurso falocéntrico, ya que desde el momento en que se establece la relación heterosexualizada ésta está signada por el poder: sea el temor masculino al dominio femenino, o sea, la necesidad masculina del sometimiento femenino. En este sentido, la categoría de género de Scott es muy útil para explicar el tipo de relación que se establece entre los sexos. Es curioso que Foucault, quien establece que el sexo es el efecto de un dispositivo de poder, no haya visto qué pasaba con el poder en la relación entre los sexos. Otro aspecto que interesa destacar de esta definición es que Scott afirma que las nociones de lo femenino y lo masculino son significantes vacíos que se actualizan en un contexto histórico, lo que no sólo combate al esencialismo, sino que, también, permite complejizar las representaciones sexuales según las diferentes variables – espaciales, temporales, etc.- que entren juego. El género constituye un sistema que ordena la sociedad de un modo dicotómico, pero el género, a su vez, no es un concepto estático, sino que está siempre en transformación, siempre siendo definido.

Judith Butler, en *El género en disputa*, se propone discutir tanto los conceptos de la diferencia sexual como la categoría de género. Ella, al igual que Scott, parte de una postura post estructuralista, y reflexiona a partir de los aportes de Foucault y Derridá. En este libro se destacan dos cuestiones, que no se desarrollarán, dado que no son relevantes en relación al trabajo, pero, cuya importancia radica en el impacto que estas cuestiones tuvieron en el feminismo teórico y político actual. Me refiero, en primer lugar, a que Butler se posiciona como mujer lesbiana y se plantea la cuestión de la identidad en relación al género, a partir de la crisis -al nivel de la sexualidad y del lenguaje- que supone en un sujeto reconocerse como homosexual. Y, en segundo lugar, pone en duda la validez del feminismo por el hecho de que el sujeto mujer, como sujeto del feminismo, ejerce una función normativa que distorsiona, lo que se considera verdadero acerca de la categoría de mujeres.

Hecha la aclaración anterior, y entrando de lleno en la teoría de la filósofa, se puede decir que la distinción habitual, que establece, que el sexo se refiere a la biología y el género a lo cultural, posibilita que el género sea una interpretación múltiple del sexo. El género, entonces, contiene los significados culturales que se aceptan según el

cuerpo sexuado. La distinción sexo/género hace evidente la discontinuidad radical entre los cuerpos sexuados y géneros culturalmente contruidos. Aún aceptando un sexo binario, no se supone que el género, también, lo sea ya que, para Butler, habría que hablar de una multiplicidad de géneros. Butler afirma esto, para legitimar la libertad identitaria de los movimientos de identidades sexuales – transexuales, transgénero, gays, lesbianas- , es más, este es el punto de partida de las teorías llamadas *Queer*.

La definición de género, que hemos visto hasta ahora, se sostiene sobre un sistema binario que, implícitamente, sugiere una relación mimética, en la que el género es un reflejo, o, incluso, está limitado por el sexo. El género no es a la cultura lo que el sexo a la naturaleza, sino que el género es el medio discursivo/ cultural a través del cual la naturaleza sexuada se establece como prediscursiva. El sexo, así, es el resultado del aparato de construcción cultural nombrado por el género.

Butler considera que la identidad no puede separarse del género ni del contexto. O sea, para que una persona sea tal, debe tener un género que se adecue a las normas de inteligibilidad de éste. Además, una persona es, en la medida en que está relacionada con la estructura de calidad de persona. Es más, los géneros inteligibles son aquellos que mantienen una coherencia entre sexo, género, práctica sexual y deseo, y es la lógica falogocéntrica, la que brinda los criterios de coherencia, a partir de las prácticas reguladoras. Por eso, el sistema binario rechaza las identidades que no son coherentes en la relación entre los elementos – sexo, género- y, en consecuencia, las niega o reprime. Entonces, es desde el falogocentrismo que se imprime una matriz de inteligibilidad del sexo sobre una oposición binaria femenino- masculino.

Este esbozo del género nos ayuda a comprender los motivos políticos de la visión sustancializadora del género. Instituir una heterosexualidad obligatoria y naturalizada requiere y reglamenta al género como una relación binaria en la que el término masculino se distingue del femenino y esta diferenciación se consigue mediante las prácticas del deseo heterosexual. El hecho de establecer una distinción entre los dos momentos opuestos de la relación binaria redundante en la consolidación de cada término y la respectiva coherencia interna de sexo, género, deseo. (Butler, 2007: 81)

Butler retoma la frase de De Beauvoir “no se nace mujer, se llega a serlo” para plantear el problema respecto de si el paso hacia la construcción social – a ser mujer- es volitivo, o sea, que depende de la libertad individual, o es determinativo, o sea, que es un camino ya trazado por la cultura. Butler se inclina por lo primero e, incluso, observa que nada indica en De Beauvoir, que la persona que se convierte en mujer, sea de sexo

femenino. Esto tiene que ver con que Butler separa el vínculo implícito entre sexo y género.

El género posee una complejidad tal que nunca puede ser abordada por completo en un momento dado, por eso, es un conjunto abierto que permite múltiples coincidencias y discrepancias, sin encerrarse en una norma fija. Para Butler, es la heterosexualización del deseo la que instala la jerarquía y el poder entre los sexos. O sea, que la identidad de género no es más que el efecto de una práctica reguladora de heterosexualidad compulsiva. Butler afirma que el género es la anticipación de una esencia provista de género, de ahí que la performatividad de género resida en la repetición y el ritual, que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente.

A partir de este concepto, analiza a la parodia en la imitación del género en la travesti para decir que esto desnaturaliza la cultura hegemónica falogocéntrica. La parodia es la repetición exagerada del género, que se transforma en performativo. Entonces, el género no es una entidad estable, sino que es una identidad anclada en tiempo y espacio, a través de la reiteración estilizada de actos. Así, la parodia performa el género y pone en escena su poder generador de identidad. Butler realiza todo este desarrollo teórico para legitimar la existencia de identidades de género, que no entran en la relación binaria. Pero, también, se puede pensar este marco, para entender la parodización de las identidades en sujetos que están excluidos porque no se adaptan a las normas, aún cuando no construyan otro género.

El efecto de género se crea por medio de la estilización del cuerpo y, por consiguiente, debe entenderse como la manera mundana en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante. Este planteamiento aleja la concepción de género de un modelo sustancial de identidad y la sitúa en un ámbito que exige una concepción del género como temporalidad social constituida. Resulta revelador que sea el género el que instaure, mediante actos que son internamente discontinuos, la apariencia de la sustancia es exactamente eso, una identidad construida, una realización performativa en la que el público social mundano, incluidos los mismos actores, llega a creer y a actuar en la modalidad de la creencia. El género también es una regla que nunca puede interiorizarse del todo. (...) El yo con un género constante revelará entonces estar organizado por actos reiterados que desean acercarse al

ideal de una base sustancial de identidad, pero que, en su discontinuidad eventual, manifiesta la falta de base temporal y contingente de esta base. (Butler, 2007: 273 - 4)

En esta etapa, Butler reflexiona acerca de las reglas que una persona debe respetar, para ser reconocido como humano. En *Deshacer el género* (2006), realiza un cambio de punto de vista y se pregunta si cuando alguien elige un género - está pensando fundamentalmente en los transexuales- puede ser parte de la humanidad. Entonces, el género es una categoría histórica, o sea, una forma cultural de configurar el cuerpo, que está abierto a una continua reforma, y tanto el sexo como la anatomía son conceptos que se generan en un marco normativo. Esto supone que el paradigma sexual femenino – masculino se reactiva inevitablemente en cada época y en cada cultura.

Por lo antedicho, afirma que es, a través del cuerpo, que el género y la sexualidad se exponen a los otros, que se implican en procesos sociales, que son inscriptos por las normas culturales y aprehendidos, en sus significados sociales. Ser un cuerpo es ser entregado a los otros. Además, el cuerpo indica mortalidad, vulnerabilidad, agencia: la piel y la carne nos exponen a la mirada del otro, pero, también, al contacto y a la violencia. Tiene una dimensión pública ya que es un fenómeno social presente en la esfera pública.

Otro concepto en el que se extiende, es el de reglamento de género, es decir, que las personas son reguladas por el género y este tipo de reglamentación funciona como una condición de inteligibilidad cultural para cualquier persona. Butler retoma la idea de que el género no existe antes de su regulación y relea dos advertencias de Foucault: que el poder regulador actúa sobre un sujeto preexistente y, a la vez, forma al sujeto; y que estar sujeto a un reglamento es, también, estar subjetivado por él, es decir, devenir como sujeto precisamente a través de la reglamentación. Entonces, el género es el sistema que normaliza lo masculino y lo femenino, junto con las formas intersticiales hormonales, cromosómicas, psíquicas y performativas que el género asume. Ahora, la dicotomía sexual no es la única forma del género, sino que es sólo su forma normativa. Es esencial, en este concepto no fusionar la definición de género con su expresión normativa, porque eso impide ver la emergencia performativa del género. Así, el género es el mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino, pero el género, también, puede ser el lugar a través del cual dichos términos se deconstruyen. Dice Butler que

un discurso restrictivo de género que insista en el binario del hombre/mujer como la forma exclusiva para entender el campo de género performa una operación reguladora de poder que naturaliza el caso hegemónico y reduce la posibilidad de pensar en su alteración. (Butler, 2006: 70-1)

En resumen, podemos decir que para Butler, la distinción entre sexo y género posibilita varias afirmaciones: que el género es una interpretación múltiple del sexo, que es evidente la discontinuidad radical entre los cuerpos sexuados y géneros culturalmente contruidos, que el género es el medio discursivo/ cultural a través del cual la naturaleza sexuada se establece como prediscursiva. El sexo, en consecuencia, es el resultado del aparato de construcción cultural nombrado por el género. Butler comprende el género como una categoría histórica, una forma cultural de configurar el cuerpo que está abierta a continuas reformas, razón por la cual el sexo no existe, sino es comprendido desde la cultura. Esto supone que el paradigma sexual femenino – masculino se reactiva inevitablemente en cada época y en cada cultura.

Otra de las teóricas que retoma a Foucault es Teresa De Lauretis, quien, además, se nutre de Althusser para diferenciarse del pensamiento de la diferencia, al que critica por homogeneizar el término mujer. A su vez, coincide con Butler en que la diferencia sexual estanca la posibilidad identitaria en varón/ mujer. De Lauretis considera imprescindible poner en juego las categorías de clase y etnia en relación a la de género, cuando reconceptualiza la noción de sujeto:

sujeto constituido en el género, seguramente, no sólo por la diferencia sexual sino más bien a través de representaciones lingüísticas y culturales, un sujeto engendrado también en la experiencia de relaciones raciales y de clase, además de sexuales; un sujeto, en consecuencia, no unificado sino múltiple y no tanto dividido como contradictorio. (De Lauretis, 1996: 8)

Entonces, se basa en la idea foucaultiana de que la sexualidad es un efecto visible a través de los cuerpos, las relaciones sociales y los hábitos, y la traslada a la de género. Así, éste es representación, más allá de las implicancias concretas, y esa representación es su propia construcción; en este sentido, es producto y proceso a la vez. La construcción del género puede relevarse a través de las tecnologías de género y de los discursos institucionales con poder de construir significación. También, considera que este término supone su deconstrucción –que es la operación del discurso feminista- y habilita espacios de resistencia en la subjetividad y la auto representación.

De Lauretis desarrolla la categoría de *tecnologías de género* a partir de cuatro premisas. En primer lugar plantea que “El género es (una) representación, lo que no quiere decir que no tenga implicaciones concretas o reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de los individuos.” (De Lauretis, 1996: 9) Es más, el género es la representación de una relación social a la que se integran los sujetos en dos categorías culturales complementarias pero mutuamente excluyentes. Así se configura el sistema sexo-género como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado a los individuos y que está íntimamente ligado con factores políticos y económicos. La segunda premisa es que “La representación del género es su construcción, y en el sentido más simple se puede afirmar que todo el arte y la cultura occidental es el cincelado de la historia de esa construcción.” (De Lauretis, 1996: 9) A partir de ella va a reflexionar sobre el concepto de ideología y de poder, para afirma que si bien la representación misma del género es inductora de la identidad de los sujetos, también, los sujetos interactúan con la representación, dejando lugar a la agencia y a la auto-determinación de las prácticas individuales. De Lauretis hace especial hincapié, y es lo que analizó en *Alicia ya no* (1984), en la tensión que existe entre la Mujer como representación y las mujeres como seres históricos reales, que entran y salen permanentemente del género.

En la tercera premisa afirma que “La construcción del género continúa, también, aunque menos obviamente, en la academia, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas de vanguardia y en las teorías radicales y hasta y por cierto especialmente, en el feminismo.” A partir de la crítica que realiza a Foucault (porque, a pesar de proponer que el sexo es un dispositivo de poder, no piensa en la relación entre los géneros que supone), afirma que la construcción del género prosigue, a través de diferentes tecnologías de género, como pueden ser ciertas formas de escribir en el periodismo o en la literatura – en particular, en este trabajo retomaré los textos destinados a ser leídos por las mujeres- y de discursos institucionales que tienen el poder para promover determinadas representaciones de género. La cuarta premisa es la que supone que el género, también, es afectado por su deconstrucción, por parte de cualquier otro discurso, como puede ser el feminista. De Lauretis considera que la noción de género es una categoría compleja que se relaciona con otro término: el de experiencia entendida como un complejo de efectos de sentido y hábitos que resultan de la relación semiótica entre el sujeto y el mundo. En suma, la experiencia es una configuración de efectos de

significado que cambian en cada sujeto por su relación con la realidad social y, más específicamente, con las relaciones sociales de género.

1.3 Esferas pública y privada: ideología de la domesticidad

La lógica del sistema de sexo- género, tal como lo hemos venido caracterizando, se ha visto fortalecida por otra dicotomía, lo público y lo privado, que, en primer lugar, organiza el espacio de la vida social y, casi en consecuencia, supone una división sexual de los espacios y de la actividad en cada ámbito. En términos muy generales, podemos afirmar que las esferas delimitan primariamente un uso del espacio: lo público es el lugar del intercambio en la comunidad, sea la plaza, los bares, las instituciones políticas, las calles y el sujeto claramente legitimado para actuar es el varón, que es el que se ocupa de trabajar, se ocupa de la política, de organizar la vida en común. Lo privado es el espacio delimitado por el hogar, ligado a la subsistencia, a la reproducción y al descanso, en cierta medida, es el lugar de la preparación para la salida hacia la esfera pública y las tareas propias de este ámbito recaen sobre la mujer. A su vez, la ideología que promueve este modo de división de los géneros es la de la domesticidad y el contrato que especifica estas funciones, es el del matrimonio. Las connotaciones de estas esferas no son, en absoluto, fijas, sino que varían según las épocas y las sociedades, sin embargo, la jerarquización de lo público sobre lo privado, sumada a la división sexual del trabajo en las esferas parece ser una constante, como señala Amorós (1994), lo que, así, justifica aún más la relación primaria de poder con la que Scott (1986) define a las relaciones de género. Así como la dicotomía femenino/ masculino adquiere significados diferentes, sosteniendo la jerarquía del sexo masculino sobre el femenino, un fenómeno similar opera en el par público/ privado. En este sentido, una de las derivaciones es la oposición naturaleza /cultura. Así, la ideología que sostiene la división entre las esferas destina a lo privado aquello que el varón tiene, aún, de natural: el cuerpo, el deseo, el sexo, la pasión y que claramente alejan al hombre de la civilización, y, a lo público, las cualidades ligadas a la razón, la consciencia, al orden.

La separación de la vida social en dos esferas diferenciadas se remonta a la Grecia clásica, (Arendt, 1996) así, puede decirse que, al menos desde entonces, se dotó de significado a lo público y lo privado. Es decir, lo público se relaciona con una sociedad en la que existe una democracia, en tanto espacio formalizado de los iguales, de los ciudadanos ante la ley. En este marco, lo privado es el ámbito familiar en el que

se hace evidente la diferencia y las jerarquías, donde se sacian las necesidades vitales para que aquel que sí tiene ya autarquía, el ciudadano griego, pueda realizar su vida en la *polis*. Esta separación ha sido la base del predominio del varón – el único habilitado para la vida pública- en oposición a la mujer, que era considerada un ser inferior que debía satisfacer las necesidades alimenticias, de salud y reproductivas en el ámbito privado. Así, se configura, como analiza Amparo Moreno (1986), no sin resistencia, en la *Política* de Aristóteles, el androcentrismo, o sea la perspectiva centrada en el varón que se afirma como hegemónica, relegando a los márgenes, lo distinto.

En los inicios del pensamiento moderno, se resignifican las esferas en relación con el contrato social que, por sostener un poder patriarcal, supone un pacto implícito entre varones ya que son ellos los sujetos del contrato social y las mujeres pasan a ser objeto de intercambio. (Amorós, 1994) En este sentido, el espacio público es el del pacto entre los iguales ante la ley, ya que si bien no todos tienen el mismo poder, pueden luchar por acceder a él. En oposición, Amorós denomina al espacio privado como el espacio de las idénticas, ya que no se juegan cuestiones relativas al reconocimiento ni al poder. En esta misma línea de análisis, Pateman realiza un extenso análisis de los desarrollos teóricos principales sobre la noción de contrato social – término que refiere los desarrollos de Hobbes Locke y Rousseau- para demostrar que éste, con algunas salvedades, es el que estipula el modo de relación entre los varones en la esfera pública, pero, también, supone, aunque no se lo explicita, un contrato sexual que se legitima a través del matrimonio. El contrato social, en este sentido, está en el origen de la esfera pública que une, como iguales, a los varones y oculta la historia del contrato sexual que ha colocado a la mujer en un lugar subordinado: en la esfera privada, sin acceso al derecho ni a la vida política. Así el contrato sexual lo es, porque responde a la sociedad patriarcal y porque legisla o acuerda el acceso, por parte de los varones, al cuerpo de las mujeres y de los hijos. Es decir, que éste, lejos de oponerse al patriarcado, es el medio a través del cual se constituye. Entonces, para Pateman, la diferencia sexual es política, en tanto que es el punto de partida, desde el que se excluyó a las mujeres del contrato originario y desde el que los hombres transformaron su derecho natural en la seguridad de la libertad civil. Pateman brinda variados ejemplos que justifican la incapacidad de las mujeres, que trae como consecuencia su inhabilidad para la vida civil. Entre ellos, se encuentra el clásico *Emilio* de Rousseau (1762) en el que el autor argumenta que las mujeres, a diferencia de los hombres, no pueden controlar sus deseos sexuales por sí mismas, en cambio los hombres, a pesar de que

pueden ser hasta más pasionales, dominan su sexualidad a través de la razón. Este argumento justifica la incapacidad femenina para la vida civil y la necesidad de que éstas estén bajo tutela masculina – padre o esposo- en tanto que la realización de la mujer se da en tanto le facilite la vida doméstica al varón. Así, el matrimonio era un contrato que establecía que las esposas eran propiedades de los maridos y, por ello, éstos presionaban en función de obtener sus derechos sexuales sobre esos cuerpos. Foucault mediante, podría agregarse que, también, el matrimonio, a través de los dispositivos de alianza y de sexualidad, controla y regula al varón que tiene poder absoluto sobre el cuerpo de la esposa y de los hijos, pero, se debe someter a otras relaciones de poder por fuera del ámbito privado, por ejemplo, las de la explotación laboral. Pateman revisa las críticas feministas que se hicieron a las leyes matrimoniales desde Stuart Mill en adelante, dando cuenta del debate que se generó, tanto desde el derecho como desde la sociología y la filosofía, debido a que suponía una relación de explícita desigualdad entre las partes. Es más, una de las analogías más comunes era la de relacionar al matrimonio con la esclavitud, y producto de las similitudes es, seguramente, el hecho de las feministas fueron grandes militantes antiesclavistas, también. La cuestión es que la mujer casada estaba condenada a la minoría de edad, y esto implicaba que no tenía derechos y no podía trabajar, manejar dinero ni moverse libremente, sin el permiso del marido. Así, el matrimonio como contrato supone la división sexual del trabajo y somete a la mujer, tanto a los deseos sexuales del varón, como a la domesticidad.

En pocas palabras, el contrato de matrimonio y la subordinación de la esposa como un (tipo de) trabajo, no se puede entender sin el contrato sexual y la construcción patriarcal del “varón” y de la “mujer” y de las esferas “privada” y “pública”. (Pateman, 1995: 179)

Desde el liberalismo, a través de Smith, la delimitación de las esferas, pasaba por la separación entre familia y Estado, mientras que, para Marx, la distinción era entre producción y reproducción- crianza de niños, familia, sexualidad-. Ahora bien, Nicholson (1990) retoma a Marx para afirmar que éste excluye las relaciones de género de su pensamiento porque el concepto de clase se sostiene en la estrecha relación entre producción y economía, o sea, que la posición de clase se entiende como la relación con los medios de producción. Para Marx, la lucha de clases surge a partir de la primera lucha por la apropiación de la plusvalía social de alimentos y objetos. En consecuencia, como señala Nicholson, no tiene en cuenta que la conflictividad social puede darse por

causas relativas a otras actividades socialmente necesarias, como la crianza de los hijos o las opciones sexuales. Como Arendt, Nicholson ha demostrado que Marx rechaza las actividades reproductivas por ubicarlas implícitamente en la dimensión de lo natural, entonces, ahistórico. ¿Se supone, entonces, que las actividades reproductivas son menos importantes a nivel social que los cambios dados por las actividades productivas?

Cuando las actividades productivas dejan el hogar y a su vez pasan a constituir el mundo del cambio y del dinamismo, entonces, las actividades de reproducción pasan a ser consideradas como productos brutos, fisiológicos y ahistóricos de la existencia humana; o bien como subproductos de los cambios de la economía. (Nicholson, 1990:41)

Al considerar las actividades reproductivas como consecuencia de las actividades productivas, no pueden verse las diferencias que hay en las relaciones que establecen varones y mujeres, con respecto a la consecución de alimentos y objetos lo que a su vez está conectado con las reglas sociales del matrimonio y la sexualidad. Nicholson sostiene que, aún cuando se aplique la noción de clase en sentido tradicional, no debe perderse de vista que la identidad de género supone un acceso distinto al control de las actividades de producción. Ante esto, se abren diferentes posiciones dentro de la teoría feminista, entre las que resalto la de Iris Young (1990), quien afirma que la teoría de los sistemas duales es inválida, ya que considera que no pone en cuestión la estructura básica de la propuesta marxista. Young sostiene que, si bien es importante desarrollar y hacer visible a las actividades domésticas dentro de la noción de trabajo, esto no soluciona el vacío de género de la teoría de Karl Marx, sino que, también, hay que tener en cuenta las relaciones de género dentro de las actividades de producción.

Como explica Arendt (1996), las esferas pública y privada están directamente relacionadas con la distinción entre labor y trabajo, es decir, entre actividad improductiva y productiva. Arendt retoma esta distinción, para demostrar las razones por las que la labor siempre fue rechazada. Así, destaca el hecho de que, tanto Marx como Smith, coinciden en que es una actividad que no deja huellas. Así, ambos desprecian las labores domésticas, inmersas en la esfera privada, sin ver la productividad de dicha actividad, en donde se hallan las actividades reproductivas. En este punto, es la teoría feminista la que se ocupó de hacer visible el espacio privado-doméstico, que es el que le fue asignado a la mujer en las sociedades modernas, excluyéndola de la vida pública. Si seguimos el razonamiento de Arendt, las

consecuencias negativas recrudecen: la mujer no pertenece a la esfera pública en tanto que no tiene acceso al derecho, o sea, al contrato social. Es necesario recordar, que en los procesos de modernizaciones europeas, norteamericanas y latinoamericanas la mujer careció de derechos y esta fue la razón que impulsó los primeros movimientos feministas, es decir, el movimiento sufragista. Y, al quedar presa en la esfera privada, pierde contacto con la comunidad y asume una subjetividad dependiente de la identidad masculina. Si bien hay cierto consenso en la teoría feminista en aceptar esta proposición, Honig (1992) la ha criticado, porque supone que la identidad pertenece al terreno de lo privado, por ende, no es válida, en términos políticos.

La esfera pública es el lugar donde se desarrollan y adquieren significación dos fenómenos: la realidad y lo común. Arendt sostiene que el acceso a la realidad está mediado – y asegurado- por los otros: es desde la percepción de los otros que puede hacerse real la experiencia individual. Ahora bien, cuando la vivencia de uno es percibida por los otros, significa que se va a ver significada en múltiples sentidos, ya que las posiciones de cada uno de los otros dan cuenta de la heterogeneidad de los sujetos. El contraejemplo es el gobierno totalitario donde los sujetos se imitan unos a otros, multiplicando una misma perspectiva, lo que lleva al encierro y aislamiento de las personas. Además, público significa el mundo común a todos, diferente de la naturaleza. Así, la vida en común es la vida rodeada de objetos que son comunes.

A pesar de que, como dice Arendt (1996), las esferas, con el advenimiento de la modernidad, se desdibujaron, se mantuvo la concepción de una sociedad y una forma de poder androcéntrica que, entre muchas otras consecuencias, marginó a las mujeres de la vida política. La esfera privada, en la modernidad, ya no es la de la familia como el ámbito de seguridad y reclusión, respecto de lo público, sino que se vuelve al sentido original de la palabra: permanecer en la esfera privada es estar aislado de la vida en común, no tener acceso a lo real, y, entonces, las acciones carecen de significado. Pero lo social mezcla las fronteras entre las esferas, y la familia y la propiedad privada pasan a ser cuestión de interés público. Este fenómeno, según Arendt, tiene que ver con la inclusión de un tercer factor: lo social que se caracteriza por el auge de la administración doméstica.

Desde el auge de la sociedad, desde la admisión de la familia y de las actividades propias de la organización doméstica a la esfera pública, una de las notables características de la nueva esfera ha sido una irresistible tendencia a crecer, a devorar las más antiguas esferas de lo público y lo privado, así como de la más recientemente establecida de la intimidad.

Este constante crecimiento, cuya no menos constante aceleración podemos observar desde hace tres siglos al menos, adquiere su fuerza debido a que, a través de la sociedad, de una forma u otra ha sido canalizado hacia la esfera pública el propio proceso de la vida. (Arendt, 1996:56)

Es decir, que la política deviene en una función social que puede verse a través de la incorporación de las actividades económicas, la administración de la casa, a la esfera pública. Entonces, se desdibuja el significado de lo público y lo privado. El ejemplo más claro, para Arendt, de que la sociedad es la organización pública del proceso de la vida, es que las comunidades modernas se transformaron en sociedades de trabajadores, en tanto personas que realizan actividades para el sostenimiento de la vida. Este aspecto es particularmente importante por el hecho de que Arendt nos permite pensar en la apropiación por parte de diferentes instituciones de los saberes que las mujeres transmitían de generación en generación. Con otras palabras, este planteo es similar al de Foucault (1990), cuando relaciona la conformación de los estados modernos con la aparición de los grandes dispositivos de poder que controlan los cuerpos de las personas, a través de instituciones tales como la escuela, el hospital psiquiátrico, la cárcel. Justamente, en esta etapa, según Foucault, surge una tecnología del sexo, fuera de lo eclesiástico, que abarca tres dominios: la pedagogía, la medicina y la economía (demografía). Así, el sexo pasa a ser una cuestión de Estado ya que todo el cuerpo social debía ser vigilado. Entonces, el sexo se autonomiza del cuerpo humano y pasa a ser estudiado como objeto singular que compete a la administración de los nacimientos y los matrimonios. Se solidifica conceptualmente la secuencia deductiva: perversión- herencia- degeneración. Foucault señala la emergencia de la *scientia sexualis* que produce una importante discursividad, destinada a coaccionar a las personas hacia el matrimonio y la familia burguesa, bajo el supuesto de que en la conducta sexual estaba el futuro de la nación. “Que el estado sepa lo que sucede con el sexo de los ciudadanos y el uso que le dan, pero que cada cual, también, sea capaz de controlar esa función.” (Foucault, 1990:36) Así se instituye al matrimonio como el lugar del ejercicio de la sexualidad reproductiva y la mujer pasa a ser un objeto privilegiado de investigación científica, junto con el niño y el homosexual, con el fin de controlar su sexualidad, lo que es casi sinónimo de controlar la reproducción de la especie.

Al pasar a ser públicas, las actividades propias del ámbito privado, éste deviene en la esfera de la intimidad, lo que supone un vuelco hacia la subjetividad del individuo. Arendt advierte que, mediante el desdibujamiento de la esfera privada, se pierde la

necesidad como una urgencia que debe ser resuelta en relación al sostenimiento de la vida – nacimientos y muertes serían los ejemplos más radicales- y la vida privada, en el sentido de que vivir una vida sólo pública lleva al sujeto a tener una vida superficial. Entonces, como explica Cisterna (2009), la esfera privada ya no posee las características de un lugar en el que no se es sujeto porque no se es reconocido por los otros, ni es el lugar del despliegue de la naturaleza, sino que es el espacio en el que el sujeto puede formar su subjetividad, alejado del anonimato de la vida social.

Esta transformación de lo privado conlleva, también, una organización de la vida doméstica, pautada desde afuera. Es decir, las tareas de sustento e higiene que formaban parte de lo privado pasan a tener jerarquía científica, con lo cual el dominio de la domesticidad pasa a ser público, y la mujer se transforma en la destinataria y ejecutora de sus principios. Así pues, se configura lo doméstico como un área de la que es responsable la mujer, especialmente ligada al rol de esposa y madre, figuras que pasan a ser casi las únicas desde las que se construye la subjetividad femenina legitimada; en contraposición a la figura de la prostituta o la mujer soltera. A su vez, estas actividades están controladas por las instituciones como productoras de saberes, con lo cual se pierde o se desvaloriza el saber de las mujeres, por sobre el saber amparado por la ciencia: la puericultura, el higienismo, la economía doméstica, la educación sexual.

Joan Scott plantea que una de las causas de la emergencia de la domesticidad en la modernidad es la aparición de la mujer trabajadora en la etapa de industrialización. Esto significaba un problema, debido a que, la mujer, al estar tantas horas en las fábricas, descuidaba sus deberes maternos/ domésticos, y esto ponía en peligro la salud de los hijos, y, a futuro, de la especie. Entonces, a partir de la separación moderna del hogar y el trabajo, surgen numerosos discursos destinados a sostener lo que Scott denomina como la “ideología de la domesticidad”, desde la cual se separan las esferas en función de una división sexual del trabajo. En consecuencia, “aunque el énfasis en la domesticidad parecía realzar el status social de las mujeres y ensalzar así la influencia moral y afectiva de éstas, se trataba de un trabajo desprovisto de valor económico.” (Scott, 193:127) Así, la oposición entre mujeres y trabajo, producción y reproducción, domesticidad y obtención de salario, colaboró en hacer de la mujer, un objeto de investigación y de formación.

En esta relación entre lo social y lo sexual, Armstrong (1987) arriesga una hipótesis mediante la que ubica en el centro de la cuestión a la ficción doméstica, ya que ésta se desarrolla en el momento en que se empiezan a comprender las relaciones

sociales en términos de sociedad de clases, y, en el que las afiliaciones políticas estaban en relación con los medios económicos de vida. Entonces, afirma, y analiza, una historia de la ficción doméstica contemplativa de la sexualidad como un concepto cultural. Además, para Armstrong “el individuo moderno fue primero y sobre todo, mujer”. (Armstrong, 1987: 20) Premisa que podemos argumentar con la preocupación que supuso la mujer en la modernidad, ya sea porque ha sido el objeto privilegiado de investigación para la medicina y para Freud (Foucault, 1990), porque era la destinataria principal de la ideología de la domesticidad (Scott, 1993), porque era el sujeto subordinado en el contrato socio-sexual (Pateman, 1995), porque estaba sujeta al dispositivo de la sexualidad. Con respecto a la escritura literaria, Armstrong afirma que la ficción doméstica, en este caso se refiere puntualmente a la novela inglesa, presenta un discurso *aparentemente* fuera de lo político, y, en consecuencia, ligado a las relaciones intergenéricas. Y es justamente ésta la razón por la que puede leerse, paradójicamente, su poder de subversión del discurso político hegemónico, que la autora identifica con el contrato social. En verdad, es en la ficción doméstica donde el contrato social se expresa como un contrato sexual, al problematizar la cuestión de la relación entre los sexos, y lo demuestra en ciertos casos de la novela inglesa moderna. Así, el conflicto político es representado en términos de las diferencias sexuales que, a su vez, respaldan un concepto del amor, propio de las clases medias.

1.4 Conceptualización de las lógicas falogocéntrica y feminista

En este capítulo se delineó el mapa teórico desde el cual se reflexionará sobre las subjetividades sexuadas que se consolidan, a través de la institución matrimonial, en Buenos Aires entre los años 1919 y 1933. El corte temporal obedece a que, en uno de los extremos, 1919, Alfonsina Storni comenzó a escribir una columna femenina (*Feminidades* en la revista *La Nota*) y, en el otro extremo, Roberto Arlt, en su columna *Aguafuertes Porteñas*, dedica un período a un referente que coincide con el de Storni: los estereotipos sexuados que se generan a partir del noviazgo y el matrimonio como modos de relación entre los sexos.

Mi hipótesis inicial es que los relatos de Storni y Arlt, con el mismo referente, ponen en acción dos lógicas distintas – feminista y falogocéntrica- debido a que se nutren de distintos discursos sociales que conforman el imaginario socio- sexual de la época. A su vez, estos discursos, pensados como un conjunto indeterminado de

enunciados que producen subjetividades, están íntimamente relacionados con dos fenómenos: por un lado, con la implantación de los ideales de la domesticidad, una de las expresiones del falogocentrismo, que, en el período de modernización, excluyó a la mujer de la esfera pública, asignándole el matrimonio como su espacio de realización personal. Y, por otro lado, con el surgimiento del movimiento feminista, mayormente ligado al sufragismo, como un espacio de resistencia ideológica.

El desarrollo teórico feminista de los países centrales, que coincide con la llamada “Segunda ola” feminista, es el que nutre la caracterización de estas dos lógicas: la feminista y la falogocéntrica. Si bien el término falogocentrismo es utilizado mayormente por Rosi Braidotti (2000), en verdad, supone la genealogía de un concepto que se fue construyendo desde los primeros esbozos de la teoría feminista. Esta lógica supone que el sujeto, que se halla en el centro del conocimiento y del pensamiento es, primariamente, masculino, y establece a la feminidad como un sujeto complementario, subsidiario, a él, o sea, que la mujer ocupa el lugar de una alteridad absoluta, a partir de la naturalización de la diferencia sexual. Justamente, la escritura falogocéntrica es la que pone en escena el pensamiento binario que asocia lo masculino a la razón y a lo inteligible, y, en este sentido, es signo. Entonces, deposita en lo femenino a lo irracional, lo desconocido, o bien, lo monstruoso y temible, aún, cuando la feminidad siga ligada a una corporalidad deseable, accesible y colonizable, como dice Cixous (1995). Luce Irigaray (2007) va un poco más lejos, al afirmar que, como las mujeres fueron pensadas en relación especular con lo masculino, quedan fuera de la representación, es decir, ocupan el lugar de lo no representable.

La lógica falogocéntrica sostiene un sistema de sexo- género como un mecanismo cultural que se apoya en la diferencia sexual – biológica- para convertir a varones y mujeres en sujetos con géneros bien diferenciados y relacionados jerárquicamente. Este sistema se expresa en el matrimonio, que es la institución que lo legitima, y desde el cual se origina la idea de familia. Resulta esclarecedor el aporte de Foucault (1990) ya que, aunque no tenga en cuenta la singularidad de la relación entre los sexos, sostiene que el sexo no es más que un efecto de un dispositivo de poder: el de la sexualidad que aparece con la modernidad y se combina con otro dispositivo de poder, el de alianza. A su vez, el matrimonio pasa a ser la institución que reglamenta y normaliza el sexo para que, en ella, los sujetos cumplan la función básica de la procreación de la especie. Y es el dispositivo de la sexualidad el que genera, regula y controla la subjetividad sexuada binaria y dicotómica. Ahora bien, la relación entre los

sexos es, para poner el acento en la influencia significadora de la cultura, una relación entre los géneros que se significan por oposición. Siguiendo a Scott (1986), el género es pensado como una relación social primaria que, en su propia definición, es una relación de poder, que involucra a los símbolos de la cultura, su normativización a través de las instituciones y, así, induce a la subjetividad sexuada. Y, tensionando aún más esta categoría, puede decirse que el sexo es el resultado del aparato de construcción cultural nombrado por el género. Entonces, las identidades binarias de género, a su vez, son la expresión de una norma, o sea, que funcionan dentro del reglamento de género, en tanto condición de inteligibilidad cultural para cualquier persona, como lo expresa Butler (2006, 2007). A su vez, la inteligibilidad de los géneros depende de una cierta coherencia entre sexo, género, práctica sexual y deseo, que es justificada y explicada por el falogocentrismo. La ideología falogocéntrica se expresa a partir de las tecnologías de género que producen discursos y son éstos, los que construyen el género. Así, De Lauretis (1995) ubica al género en el terreno del discurso, razón por la cual, éste no sólo es construido, sino que puede ser deconstruido, tal como propone la teoría feminista.

Por último, el binarismo sexual falogocéntrico, en la modernidad, fue el sostén ideológico de la separación entre lo público y lo privado. Entonces, las esferas se sostienen en base a un contrato sexo-social masculino que establece que las mujeres se hallan excluidas de él, y recluidas al ámbito privado. Y, es el matrimonio, el contrato que ejecuta esta separación entre la esfera pública - ligada al trabajo productivo y a la vida política- y la esfera privada - ligada a la procreación, crianza de los hijos, cuidado y alimentación del grupo familiar -. A su vez, el advenimiento de lo social como factor que reconfigura estas esferas, en la modernidad, trae como consecuencia que la esfera privada pase a ser la de la intimidad y, las cuestiones relativas a lo privado pasan a ser sociales. Entonces, desde el poder se organiza la vida humana y cuestiones tales como la alimentación, la salud, la crianza de los niños pasan a ser cuestiones de dominio científico que se divulgan a través de distintos discursos y mediante los cuales se constituye la subjetividad femenina. Es decir que surge una ideología de la domesticidad que construye el ideal de la *mujer doméstica* en relación complementaria al varón, razón por la que se realiza como persona, a través del matrimonio y tiene el dominio de las relaciones parentales. Por medio de esta ideología se impone la función materna como primordial realización femenina y se deposita, en la mujer, la responsabilidad moral y el sostenimiento afectivo de la familia.

La lógica desde la que se proponen estrategias de ruptura del falogocentrismo es la que denomino feminista. Sin embargo, ante este concepto no debe pensarse en un término cerrado o que se reduce a la resistencia al falogocentrismo, porque se estaría simplificando el problema de la relación entre las dos lógicas. A lo largo del capítulo pudo notarse que la ruptura con el falogocentrismo recibe diferentes nombres: *escritura femenina*, *feminidad*, *nomadismo*, *género*. Éstos no me resultan convincentes, porque prefiero un término que suponga un posicionamiento ideológico crítico, por eso elijo *feminista*.

Como dice Redondo Goicoechea (2001), el feminismo es un término polifónico en sentido bajtiniano, es decir, que no posee una definición estática, sino que se abre hacia múltiples direcciones: a rescatar la ficción escrita por mujeres, retomar categorías propias de la teoría feminista, a la comprensión del término en tanto posicionamiento político en diferentes tiempos y espacios, a detectar la diferencia que se esconde ante el término mujer y a detectar todas las otras diferencias que puedan emerger sea por clase, raza o lengua. Iris Zavala y Myriam Díaz- Diocaretz (1993), bajo la influencia de las teorías deconstructivistas y de Bajtín- Voloshinov, proponen el abordaje de la literatura desde perspectiva dialógica que apunta en primer lugar a la afirmación de que todo sujeto de escritura está sexuado y, desde este supuesto, sugieren diferentes estrategias que permitan un análisis feminista.

Desde la lógica feminista se han propuesto diversas estrategias de ruptura. La primera, por ser la más elemental, es la de demostrar que las características femeninas y masculinas están dadas por la cultura y no por el sexo, este es el primer paso para poner en evidencia la operación ideológica que hay detrás de la adjudicación de la diferencia sexual a la biología que, a pesar de todo, contiene un supuesto *valor de verdad* que se considera indiscutible. Como si las marcas corporales hablaran de mucho más que de la genitalidad, en otras palabras, como si hubiera un sedimento de realidad absoluta ante lo biológico. Esto permite afirmar que lo femenino y lo masculino no constituyen pares identitarios fijos, sino que son construidos y reconceptualizados según marcas culturales e ideológicas que se modifican a lo largo del tiempo y del espacio. El abordaje feminista de la literatura comprende, sintéticamente varias perspectivas: una sexista o androcéntrica, que supone la evidencia del ocultamiento de la mujer escritora en la historia literaria o la representación misógina de los personajes femeninos y masculinos, en la ficción escrita por hombres y una ginocentrista que afirma la especificidad de la escritura de mujeres, desde la que se pretende resignificar el sentido de lo femenino. En

cierta manera, esta perspectiva se propone cambiar el sistema de valores: si el cuerpo, la maternidad, la sexualidad, lo doméstico, las emociones son consideradas cuestiones de menor valor, por su asociación con la feminidad, así pues, el ginocentrismo permite rescatar estas características, positivamente. Uno de los ejemplos más emblemáticos de esta operación de revisión de lo femenino es, sin duda, el que realiza Luisa Muraro (1994), desde el feminismo de la diferencia, ya que redefine la noción de maternidad y la de autoridad, y propone otros vínculos entre mujeres como el *affidamento*. Además, una escritura feminista posee características de la escritura polifónica, ya que si bien está centrada en la profundización temática de lo femenino, se abre hacia la pluralidad de voces narrativas. A pesar de que la corriente de la “escritura femenina” posee algunos puntos críticos, considero que aportan conceptos, que siguen siendo esclarecedores para pensar las representaciones de género en la literatura.

Otra operación feminista es la de la bisexualidad, no como oposición o complementariedad, sino como la apertura a lo múltiple, al descentramiento o disolución de las identidades sexuales y, también, a la expresión de la corporalidad, la maternidad y la naturaleza en la escritura como un estilo subversivo. Ante la pregunta de cómo ingresa la mujer en un discurso falogocéntrico, en el que queda fuera de la representación, Irigaray propone la mimesis como estrategia, o sea, la imitación del discurso, con un matiz paródico que pone en evidencia la naturaleza discursiva de éste. Además, la categoría de sujeto nómada permite, más allá de romper con el falogocentrismo, impedir la construcción de un discurso hegemónico sobre la mujer, ya que realza la evidencia de que lo femenino está atravesado por otras variables como identidades sexuales – el término remite a identidad lesbiana, transexual, travesti-, clase y etnia. Como advierte Judith Butler (2006, 2007), hay que tener en cuenta que, si el binarismo sexual es la visión normativa del género, ésta no es la única forma de éste, ya que los sujetos no son absolutamente pasivos, sino que, también, producen género. Esto es lo que Butler (2007) denomina como *performatividad* como una forma de la parodia del género, una repetición exagerada, una puesta en escena de las conductas y hábitos del género que producen un efecto de género ni único, ni binario, sino múltiple ya que la performatividad supone la creación infinita de géneros.

Capítulo 2 Contexto histórico, campo intelectual y problemática sexo-genérica

2.1 Modernización y sistema sexo – género en Buenos Aires (1919-1933)

En 1919, Alfonsina Storni acepta escribir una columna periodística destinada a un público lector femenino. Una década después, Roberto Arlt, en su columna *Aguafuertes porteñas*, se dedica al problema de la relación entre los sexos. Estos dos acontecimientos son un punto de partida para analizar los sentimientos, las percepciones, los desvíos, las pasiones que genera, en ambos escritores, la normativización de las relaciones entre los sexos, tal como se expresa en el ideologema⁵ del matrimonio.

Entre los grandes cambios del proceso de modernización, que afecta, principalmente, a la ciudad de Buenos Aires, puede mencionarse el crecimiento de la población, la urbanización, el desarrollo del transporte público, el alumbrado eléctrico, la creación de los numerosos barrios de la ciudad. Tanto Storni como Arlt dejan señales, en el periodismo, de las novedades de la vida urbana, de sus miserias y contradicciones. Gracias a la labor periodística, ambos recorren la ciudad como quien se detiene a observar la velocidad, los detalles, los nuevos personajes de la urbe. Así como para Sarlo (1988), Arlt se transforma en un *flanêur* que se mezcla en la multitud, que circula por sus calles, atento sus sentidos a lo que ocurre en la ciudad; para Salomone (2006), Storni es, también, una *flanêuse*, que, tanto en su poesía como en su prosa, deja constancia de su percepción de la ciudad, de sus personajes, de un andar por las calles, que parece dar por concluida la figura de la mujer que permanece encerrada en el hogar. Salomone explica los aspectos comunes entre Arlt y Storni del siguiente modo:

sus respectivas escrituras poseen un fuerte anclaje urbano y suelen jugar irónica y paródicamente con los códigos de la emergente industria cultural, apuntando a un público lector nuevo y masivo. (Salomone, 2006: 292)

Sin embargo, como aclara la autora, es primordial tener en cuenta que la distancia principal, entre estas dos miradas sobre la modernidad, se debe a la diferencia sexual. En otras palabras, la experiencia arltiana es masculina, ya que tiene una percepción fina de la lógica falogocéntrica y la experiencia storniana es feminista, porque tiene una percepción precisa de las operaciones de opresión hacia el colectivo femenino. Antes de

⁵ Tomo el término de ideologema de Bajtín (2005, 1982) y, más en particular, retomo el uso feminista que, de la categoría, hace Iris Zavala (1996)

profundizar en estas cuestiones, es importante ajustar los conceptos de modernización y experiencia de la modernidad, para, luego, reconocer la conceptualización de la subjetividad sexuada y las ideas sobre la sexualidad que se articulan en las décadas de 1920 y de 1930, y, que influyen en el campo intelectual.

Cuando se dice modernización, se alude a un período que en Europa está marcado por la Revolución Industrial y la Revolución Francesa, períodos en donde surgen las grandes metrópolis, especialmente en Francia y en Inglaterra; la ciencia y la tecnología se convierten en signos de progreso, los medios de comunicación tienen un alcance cada vez más masivo. Son tiempos contradictorios, en los que el optimismo por el progreso de la razón, la ciencia y la tecnología, convive con el nihilismo, el avance feroz de la explotación obrera en función del capital, el individualismo.

El espacio por excelencia de este proceso es la ciudad, más aún, las metrópolis en las que se huele el humo de las fábricas, del amontonamiento humano, se ve la transformación edilicia, los medios de transporte, los carteles de publicidad, etc. Habermas (1984) coincide con Berman (1985) al hacer especial hincapié en lo nuevo, en tanto característica distintiva de la época. Nietzsche y Marx son los dos pensadores que, para Berman, expresaron la complejidad del modernismo- entendido éste como modo de nombrar al conjunto de ideas políticas y filosóficas que desde el siglo XIX reflexionaron sobre la modernización-. Afirma Berman que tanto:

Para Nietzsche como para Marx, las corrientes de la historia moderna eran irónicas y dialécticas: de este modo los ideales cristianos de la integridad del alma y la voluntad de verdad reventaron al cristianismo. El resultado fue lo que Nietzsche llamó “la muerte de Dios” y “la llegada del nihilismo”. La humanidad moderna se encontró en medio de una gran ausencia, un vacío de valores y, sin embargo, al mismo tiempo con una abundancia de posibilidades. (Berman, 1985: 73)

Estas ideas contradictorias - pesimismo y esperanza a la vez- sumadas a la aceleración del tiempo y la masificación se extendieron a lo largo del siglo veinte. Es el siglo, según Berman, de la revelación de las energías creativas y de la polarización de las percepciones modernas: entusiasmo acrítico, como el del movimiento futurista, o desprecio y lejanía absoluta, como la de Weber o T. S. Eliot.

En el plano estético, el escritor vivió un paulatino proceso de autonomización, del que los movimientos de vanguardia y del arte por el arte serían sus mayores exponentes. La modernidad estética, según Habermas, se caracteriza por una nueva percepción del tiempo que exalta el presente y tiende hacia el futuro. Habermas, como Benjamin, considera a Baudelaire como el poeta que mejor sintetizó el espíritu

moderno. Berman detecta que no es suficiente, para dar cuenta de la modernidad, el proceso y las ideas; sino que hace falta incluir un tercer aspecto: la experiencia. Así incluye, bajo el nombre de *experiencia de la modernidad*, a las vivencias de las subjetividades atravesadas por la modernización. Quien vive la experiencia de andar por las calles y detecta los cambios urbanos es el *flanêur*, (Benjamin, 1972) un hombre que halla en los pasajes de París, ese intermedio ente el afuera y el adentro, su casa. El *flanêur* es un paseante – que no se cansa de recorrer la ciudad- que mira, observa, percibe la multiplicidad de estímulos de la ciudad, pero con cierta capacidad para detener el tiempo, es el que se pierde – o se deja perder- en la multitud y es capaz de percibir sus personajes, sus contradicciones, sus singularidades.

Uno de los temas más relevantes es el de la multitud, la masa anónima que circula por las calles sin saludarse, sin mirarse. Y entre los personajes aparecen el criminal, el obrero y la prostituta. El *flanêur* es, también, un detective por su sagacidad, por su habilidad para resolver los enigmas, no es casual que en este momento, Poe haya escrito sus mejores cuentos policiales. El policial es un género propio de la modernidad, ya que necesita de la ciudad, el enigma – que pone a prueba la racionalidad científica del detective- y la policía que es una fuerza que se hace necesaria a partir de la aglomeración de personas en las ciudades. El obrero es otro de los personajes de la modernidad que vive en condiciones de hacinamiento, que debe adaptarse a la máquina de la fábrica lo que se traduce en movimientos automáticos, en la uniformidad de vestimenta, y es el que formará las primeras organizaciones obreras en pos de sus derechos. Scott (1993) sostiene que ya en el siglo XIX, - en EEUU y en Europa- adquiere visibilidad la mujer trabajadora no como novedad, sino como problema, es decir, que se plantean polémicas respecto de si la mujer debe o no trabajar, especialmente por el hecho de que se consideraba que la trabajadora descuidaba su rol maternal y familiar, lo que, a su vez, se sostenía sobre la base de la separación sexuada de las esferas público-privada-. Entonces, mientras se crean dispositivos de poder que tienden a desalentar el trabajo femenino y desviar a la mujer, hacia el hogar, el otro personaje, que Benjamin lee en Baudelaire, y en otros poetas, es el de la prostituta. Ella es la figura femenina que está en las calles, que comparte este espacio con el varón, pero, que es condenada socialmente, y se constituye en el anti-modelo de la *mujer doméstica*.

A Walter Benjamin, la obra de Baudelaire y de Poe – entre otros- le es fundamental para describir la experiencia de la vida moderna. Ahora bien, no es sencillo, dice Williams desde los Estudios culturales (1977), detectar esos momentos, esos sentimientos que no necesariamente dan cuenta del discurso hegemónico o de la ideología dominante. Williams observa que en la mayoría de los estudios, tanto la cultura como la sociedad son expresadas en tiempo pasado.

En consecuencia el análisis está centrado en las relaciones existentes entre las instituciones, formaciones y experiencias producidas, de modo que en la actualidad, como en aquel pasado, producido, sólo existen las formas explícitamente fijadas, mientras que la presencia viviente, por definición, resulta permanentemente rechazada. (Williams, 2000: 150)

En relación con ello, propone un concepto que permita hacer visible el presente de la experiencia vivida, a modo de puente para pensar la relación entre la producción literaria y lo social. Permite pensar que, en la literatura, puede captarse aquel presente huidizo de la experiencia de la vida cotidiana urbana, sin estar necesariamente fija, como un proceso, que permite visualizar los elementos nuevos que coexisten con la hegemonía. El objetivo, entonces, no es dar cuenta del discurso hegemónico, sino percibir la experiencia subjetiva, los tonos, las modalidades, las traducciones de la experiencia. Esto supone, por supuesto, que no puede pensarse en un mismo registro de la estructura del sentimiento en la literatura, sino que más bien permite visualizar la relación, la tensión y las contradicciones, que surgen a partir de estas estructuras en relación con los ideales de clase, como dice Williams (2000). Desde mi punto de vista, esos ideales de clase, a su vez, se pueden complejizar con la ideología de la domesticidad que es absolutamente funcional a la clase e induce formas de la subjetividad sexuada.

Pensando en la experiencia moderna y la modernización, ahora sí, en Buenos Aires, podemos decir que lo más significativo de la modernización fue el feroz crecimiento poblacional como consecuencia del ingreso al país de miles y miles de inmigrantes. La población, en la ciudad de Buenos Aires, aumentó significativamente - la ciudad tenía 677.000 habitantes en 1895 y llega a los dos millones en 1930- lo que conllevó una heterogeneidad idiomática, étnica, cultural, ideológica. (Romero, 1976) Esto provoca sentimientos dispares entre quienes observan o viven el fenómeno: asombro a los europeos, quienes veían en Buenos Aires una especie de ciudad monstruosa que no paraba de crecer; pánico a la clase gobernante (y a la clase

intelectual hegemónica) que se encontraba con un panorama desolador respecto de sus proyectos de nación; y, por último, decepción, fascinación y angustia entre los/as escritores/as emergentes que vivían y recorrían la ciudad. La movilidad social es notable: los sectores medios crecían y se configuraba el proletariado urbano. Las minorías tradicionales veían, con temor, el ascenso de las clases medias- primera generación de inmigrantes- y tomaron dos actitudes: algunos pretendían conservar el poder a costa de lo que fuere y otros aceptaban el cambio e ,incluso, apoyan la ley de voto.

El movimiento constante, el cambio, va a ser una de las claves de estas ciudades burguesas, como las denomina Romero (1976). Las viejas sociedades van trasmutando, desbordadas por los nuevos contingentes humanos que provienen tanto del extranjero como de otras provincias. Las relaciones sociales se van modificando, no sólo por el aumento de personas, sino, también, por la aparición de otros sujetos que, o bien eran nuevos, o bien marginales y encuentran un espacio en la sociedad. Romero describe entre los tipos característicos de la época al nuevo rico, al empleado emprendedor, al artesano habilidoso, al obrero eficaz, entre otros. Un singular optimismo hace al crecimiento de los sectores medios:

fue justamente la posibilidad y la esperanza del ascenso social lo que promovió la inmigración: del extranjero hacia diversos países latinoamericanos y dentro de ellos de las regiones pobres a las ricas. La intensa movilidad geográfica correspondía a las expectativas de movilidad social que crecían hasta un grado excesivo. Y si algunos pocos millares de recién llegados se incorporaban a las clases medias o altas, la gran mayoría engrosaba las filas de las clases populares. (Romero, 1976: 270).

Así, a la esperanza de ascenso social, sobreviene el fracaso y la decepción de la mayoría, que permaneció en la pobreza. A su vez, la movilidad geográfica generó que junto con los oriundos del país, estuvieran aquellos que veían a Buenos Aires como una ciudad sin pasado, en la transformación de un presente absoluto. Y estos recién llegados habitantes, a su vez, traían memorias de otras tierras, nostalgias de un exilio forzado, y estaban ansiosos por hacer una rápida fortuna, que les permitiera el deseado ascenso social y económico.

Entre los acontecimientos históricos más relevantes de las primeras décadas del siglo, se efectiviza la “Ley Sáenz Peña” que, por medio del voto masculino, lleva a Irigoyen, al poder, en 1916. El ascenso democrático del radicalismo yrigoyenista, más allá de sus errores, significó una cierta democratización de la política que incorpora

nuevos sujetos sociales y resquebrajó el poder de una oligarquía decimonónica que pretendía sobrevivir. El proletariado urbano, más o menos especializado, se organizó en sindicatos y promovió huelgas, comprometidos con ideologías comunistas, anarquistas y socialistas. A su vez, las nuevas burguesías ansían espacios de poder y comienzan a luchar por ellos, conviviendo y enfrentándose con los viejos linajes patricios, los grupos militares y eclesiásticos. La década de 1920 se destaca por las constantes manifestaciones obreras, mitines políticos, movimientos absolutamente rebeldes de la situación de opresión de los trabajadores, como fueron los sucesos de la Semana Trágica y de la Patagonia Rebelde. Y la década de 1930 cierra esta etapa con el primer golpe de estado del siglo XX, que es el que realiza el Gral. Uriburu, al derrocar a Hipólito Yrigoyen, el 6 de septiembre de 1930.

En esta etapa, entre los años 1920 y 1930, nos interesa, en particular, la función que cumple la ideología de la domesticidad a partir de la que se promociona un modelo de familia nuclear, el cual, a su vez, se relaciona con la necesidad de organizar y controlar a la sociedad. En verdad, estos ideales son propios de una clase, la clase media, pero se difunden e imponen como los ideales de toda la sociedad como afirma Isabella Cosse (2006). Ahora bien, antes de continuar con la ideología de la domesticidad, es más que pertinente que nos detengamos en la noción de clase media.

Adamovsky (2009), realiza un análisis histórico que abarca los diferentes sentidos del término, con la hipótesis de que, hasta entrada la década de 1940, la expresión *clase media* no era del todo precisa ni homogénea respecto del sector social al que se refería. Adamovsky (2009) parte del cuestionamiento de un supuesto extendido en el discurso histórico: que la etapa de modernización de la Argentina tuvo como protagonista al surgimiento de la clase media. Antes esto se pregunta si es posible esta afirmación, dada la heterogeneidad social del período. Menciona dos modos tradicionales de especificación de la clase: uno objetivo, ya que apunta a definir la clase en función de que un conjunto de personas comparta un nivel de ingresos o un tipo de trabajo o tienen los mismos intereses económicos; otro subjetivo, o sea, un conjunto de personas que se siente perteneciente a esa clase, y constituye desde allí, su identidad. Desde estos dos criterios, Adamovsky (2009) realiza un recorrido abarcativo que le permite tener una visión más que suficiente sobre el tema. En primer lugar, realiza un análisis de los distintos trabajos de las personas de estratos medios – profesionales universitarios, profesores, maestros, - y encuentra notables diferencias de ingreso y de status social entre los que realizan tareas intelectuales o manuales. Por ejemplo, dentro

de los empleados, estaban los de *cuello blanco* que tenían un status superior a los de *cuello azul*, que se dedicaban a tareas manuales. Entonces, proliferan las estratificaciones socioeconómicas que nutren el mito del *empleado de banco* o el del *doctor*, que supone a partir de un mejor ingreso, una vida más holgada marcada ya por el estímulo del consumo. Así abundan los ejemplos de los empleados que aparentan mayores ingresos mediante la vestimenta, la vivienda, o las amistades, pero a costa de grandes sacrificios que podían acabar en la bancarrota.

En términos objetivos, existía una enorme heterogeneidad en los modos de subsistencia, en los ingresos, es decir, en las condiciones objetivas de vida, tanto entre los diferentes grupos, como al interior de ellos. En términos subjetivos, es decir, respecto de la identificación de algunos grupos con la pertenencia a la clase media como espacio identitario y de lucha, Adamovsky (2009) afirma que no había tal identificación en los distintos gremios (desde los profesionales universitarios, docentes, telefónicos, bancarios hasta los actores teatrales), casi no se mencionaba la pertenencia a la clase media, sino, más bien, a la clase trabajadora que diluía las diferencias sociales específicas. Sin embargo, Adamovsky (2009) aclara que esto no significaba que no hubiera un sector que se sintiera de clase media, sino que, solamente, demuestra que las alianzas y formaciones gremiales se mantuvieron al margen de tal categoría. Por último, el autor afirma que, en los debates políticos la categoría clase media, sí fue utilizada bastante tempranamente. Desde el liberalismo, el sociólogo Leopoldo Maupas, en 1912, percibía que las burguesías medias, compuestas por comerciantes y chacareros, se constituían en el sector clave para sostener un proyecto democratizador. Otro intelectual liberal, que arma un cierto debate respecto de la clase media, es Joaquín V. González, quien, en 1920, consideraba que era la *clase media* – así la denomina- el sector clave para lograr el equilibrio social, ante las manifestaciones obreras. González, ante los acontecimientos de la Semana trágica, temía el avance del comunismo en la sociedad, de allí que apueste por la clase media, como una fuerza equilibrante. Los radicales la mencionaban como una parte de su electorado y los socialistas se referían a ella como un término equivalente a la pequeña burguesía, y eran críticos de ésta porque consideraban que eran sectores que vivían añorando a la clase alta, a los grandes hacendados y odiaban al proletariado. En 1930, en las publicaciones del pensamiento de izquierda, como *Claridad*, comenzaron proliferar los artículos dedicados a la clase media y a su proletarización, es decir, que se empieza a discutir si es, o no, necesario incorporar a la clase media, como parte de la clase trabajadora y del socialismo. En

síntesis, en los debates políticos, la clase media aparece como término que designa a cierto grupo al que es importante apuntar sea para lograr el equilibrio social o para proletarizarlo. Ahora bien, es desde el discurso político que se impone el término, el cual agrupa un conjunto social heterogéneo.

Adamovsky encuentra que, en la ficción, sí surgen síntomas que evidencian la formación identitaria de la clase media. Destaca, en particular, al teatro como el género que con más asiduidad, y más tempranamente, se ocupó de crear personajes de clase media, así, menciona al teatro de Florencio Sánchez, de Gregorio de Laferrère, de Alberto Gerchunoff, entre otros. Y agrega a Manuel Gálvez y a Roberto Arlt como dos escritores que, a pesar de pertenecer a distintas generaciones y perspectivas ideológicas, coinciden en la reproducción y complejización de personajes y conflictos que atañen, particularmente, a esta clase. Respecto de Arlt, Adamovsky hace referencia a las aguafuertes y, en particular, a la novela *El amor brujo* (1932), en la que predomina una mirada desencantada de la clase media. Es más, podemos complementar esta caracterización con la mirada irónica de Storni, ya que el principal objeto de crítica, de la autora, en las crónicas es, justamente, la joven de clase media. En síntesis, a pesar de que el término “clase media”, para referirse a una clase social, no suponía aún una identidad social precisa, sin embargo, entre los escritores se lo usaba en referencia a las costumbres y tipos humanos propios de los ideales de la domesticidad, es decir, de la familia burguesa.

Justamente, es desde la ideología de la domesticidad que se hace hincapié en la división sexual de las esferas públicas y privadas. Y los dispositivos de sexualidad provenientes de la ciencia y la pedagogía ponen el acento en el hecho de que la mujer es un sujeto clave para ordenar y organizar la sociedad. Esto significa que la mujer debe permanecer en el espacio privado – hogar- para ocuparse del sostenimiento físico y psíquico de sus parientes – esposo, hijos, padres, hermanos-. (Masiello, 1997) Dora Barrancos relaciona este fenómeno con el hecho de que la mujer deviene objeto de investigación que, como vimos antes, es una de las características de la emergencia moderna del dispositivo de sexualidad, con la acentuación de la diferencia sexual y la necesaria subordinación femenina. Así, la reacción de la élite consistió fundamentalmente en la afirmación de las diferencias sexuales, con el objetivo de controlar a las mujeres y sujetarlas al reglamento de género (Butler, 2006).

El discurso científico encontró, en el sistema educativo, un espacio de divulgación para encauzar la capacidad intelectual de las mujeres, justo cuando se

produce un ingreso masivo de éstas a la escolarización. Para Marcela Nari, las relaciones entre varones y mujeres eran leídas como complementarias y unívocas. Así afirma que “educar al varón era, ante todo, formar al ciudadano; educar a la mujer era construir a la madre/ esposa del ciudadano.” (Nari, 1995: 36) Además, la economía doméstica, como ciencia, tenía una difusión masiva debido al aumento de manuales, charlas, conferencias y cursos sobre el tema. Incluso, entre 1915 y 1930, se publicaron numerosos textos instructivos para las mujeres. La ciencia doméstica estaba orientada a la invención de cierto tipo de relaciones familiares, que organizaran la vida familiar de los obreros después de la jornada laboral. En la construcción de este espacio, la mujer debía sostener dos valores: el ahorro y el aseo. Otra disciplina en expansión, fue la puericultura orientada a enseñar a las mujeres cómo criar a los niños, dejando de lado los saberes que ya tenían las mujeres al respecto. La ciencia doméstica y la puericultura desarrollaron trayectorias diferentes. En la primera, la mayoría de las expertas fueron mujeres; en cambio, la segunda significó un desplazamiento violento de éstas y un alto grado de desarrollo científico. Se sabe que, poco a poco, las mujeres fueron ingresando en la medicina moderna, pero adhiriendo al paradigma médico androcéntrico. Así es como Nari (1995) concluye que la introducción de las mujeres al sistema educativo contribuyó a reproducir la desigual división del trabajo y del poder entre los géneros, a través de la creación de la ciencia doméstica y de la puericultura. Estas dos disciplinas con carácter científico se difundieron fundamentalmente en las secciones femeninas de distintas revistas y diarios por medio de artículos que difundían consejos dirigidos a la mujer moderna. Los discursos pedagógicos para mujeres delinearon un campo de conocimiento que produjo una subjetividad específicamente femenina: la *mujer doméstica*.

Los discursos científico- pedagógicos, conjuntamente con la ampliación del poder del Estado, apuntan a sostener a la familia nuclear como modelo y, en este sentido, se integran a ideología de la domesticidad que era normativa respecto del deber ser de los sujetos heterosexuados. Esta ideología imponía una clara diferenciación de roles: el esposo es el que se ocupa del trabajo productivo y se desempeña en la esfera pública, y la mujer es la que domina el ámbito a-político del hogar, ocupándose del trabajo reproductivo. Es decir, que se distribuyen las obligaciones debido al sexo: el territorio de dominio de la mujer es la esfera privada razón por la que se ocupaba de la casa, del cuidado y alimentación de los hijos y del marido. Además, la mujer era la responsable moral de la familia, ya que era la que debía controlar el buen

comportamiento, tanto del marido como de los hijos. En este sentido, Cosse (2006) explica que, desde el siglo XIX, se aludía a una moral instintiva femenina, la cual se resignifica con la instalación de este modelo porque recae en la mujer, el control del impulso sexual del varón, para proteger su virginidad hasta el matrimonio. Luego, durante el matrimonio, es la mujer la que tiene el deber moral de controlar la inserción laboral del marido, así como, su adaptación al mundo del trabajo, aparte de que debía impedir que él frecuentara a otras mujeres. Esta figura femenina, como veremos más adelante, es recurrente en la ficción mediante la recreación de personajes como la esposa hostigadora, la suegra temible y la novia reprimida.

A su vez, mientras la *mujer doméstica* halla su poder en este plano, el varón es la principal autoridad en lo que respecta a decisiones económicas no domésticas – compra y venta de casas, administración de bienes de ambos, negocios- y es el que tiene acceso a la vida pública, o sea, que puede circular por todos los ámbitos de la vida urbana. El imaginario que se desprende de las publicidades, de los folletines y del cine, suponía un matrimonio unido por el amor conyugal, en donde el varón trabajaba, y la esposa se ocupaba de los hijos y las tareas domésticas. En este marco, el matrimonio es el origen, la fundación, de la familia destinada a tener hijos legítimos.

Por consiguiente, la vida urbana era un espacio de circulación legitimada para los varones, no así para las mujeres, quienes siempre estaban bajo un velo de sospecha. Es más, la prostitución funcionaba como el horizonte temido para aquellas que no se acogieran a la vida hogareña. Como afirma Cosse, había cierta confianza en la eficacia de la ideología de la domesticidad, como portadora de valores éticos y morales, efectivos en función del bien social. La mujer cumple, en este marco, un rol esencial ya que pasa a ser la portadora de estos ideales y la que debe controlar, en este aspecto, el ámbito familiar. Un ejemplo de la intención de moldear los hábitos sexuales de la población, lo constituyen las resoluciones del Congreso de la población de 1940, en el que se plantea la necesidad urgente de asegurar que las mujeres se atuvieran a las tareas reproductivas, en el ámbito privado y que los matrimonios tengan más de dos hijos.

Isabella Cosse (2006) demuestra que, a inicios de siglo XX, las uniones fuera del matrimonio civil eran usuales, por eso los porcentajes de hijos considerados ilegítimos y de madres solteras eran preocupantes. Entonces, el Estado, que reguló el funcionamiento de la prostitución, también, se ocupó de regular las relaciones de filiación, por medio de la promoción de la familia burguesa. Así, la filiación ilegítima se resignifica a partir de la normativización del modelo de familia nuclear. Según Cosse,

abordar la cuestión de la filiación ilegítima, le ha permitido hacer evidente la heterogeneidad de prácticas familiares que existían en tensión con la consolidación de este modelo. Si bien, para gran parte de la población, formar una familia implicaba pasar por el noviazgo, casamiento e hijos, había un porcentaje menor de personas, para las que el matrimonio no implicaba el origen de la familia: mujeres que vivían solas con sus hijos, uniones de hecho que convivían temporariamente, adultos que se ocupaban de la crianza de niños no propios, parejas divorciadas, entre otras formas. La ilegitimidad se establece por los hijos nacidos fuera del matrimonio y la consecuencia de este estigma, no es sólo social, sino, también, legal, ya que los hijos ilegítimos tienen menos derechos que los otros. A su vez, Cosse (2006) distingue dos categorías de ilegitimidad: los naturales – nacidos de una pareja que se podría casar- que tenían ciertos derechos al reconocimiento de la legitimidad y los adulterinos o incestuosos (producto de parejas que no pueden casarse) que no tenían ningún derecho de filiación ni de herencia.

En el marco de ideología de la domesticidad, la subjetividad femenina hegemónica se construye a partir de dos estereotipos, bien delimitados: la *mujer doméstica*, y la prostituta. Ambos modos de asunción identitaria femenina suponen al varón en los dos roles intercambiables: cliente/ esposo. A su vez, ambas identidades están sujetas a sendas instituciones: matrimonio/ prostíbulo y cada una librará sus conflictos con una misma ambición: el dinero. Estas dos identidades posibles, pero excluyentes, para la mujer no hacen más que describir una identidad masculina sedimentada sobre el control de la reproducción – el matrimonio- y el deseo– el prostíbulo.

Más aún, el prostíbulo se constituyó en un espacio ideal para el control de los cuerpos, por parte de las instituciones sanitarias y represivas. Junto con la inmigración, proliferan las organizaciones prostibulares que crean una red económica, que vincula el placer – masculino- al dinero, a la vez que disciplinan el uso de los cuerpos. Foucault afirma que el funcionamiento del sistema prostibular es un modo de controlar la sexualidad masculina, ya que la función de los varones es la de transferir, al sistema capitalista, las ganancias que se obtienen del placer sexual, con ciertas condiciones:

en primer lugar, ese placer sexual quedará marginado, desvalorizado e interdicto y fuera por el mero hecho de ser un placer prohibido. En segundo lugar, si se pretendía hacer ganancias con él, era menester que ese placer fuera no sólo prohibido, sino tolerado en los hechos. Y, por último, debía ser vigilado por un poder específico, justamente representado por la combinación de policía y delincuentes, en la figura del rufián- soplón. Ahora bien, así insertada en los circuitos normales del capitalismo, la ganancia del placer

sexual induciría como efecto secundario el reforzamiento de todos los mecanismos de vigilancia y, por consiguiente, la constitución de lo que podríamos denominar un infrapoder, que terminó por recaer sobre el comportamiento más cotidiano, individual y corporal de los hombres: el sistema disciplinario de la prostitución. (Foucault, 2005: 138-9)

Mediante este análisis resulta más comprensible aún, el hecho de que, al Estado argentino, no le haya interesado combatir el fenómeno que tanto preocupó a los socialistas y a las feministas. De hecho, las organizaciones contra la trata de mujeres, en 1920, eran bastante débiles y casi no tuvieron apoyo del Estado. Donna Guy (1994) explica en detalle los tipos de organizaciones de trata de blancas, su funcionamiento, los intentos, tanto nacionales como extranjeros, de combatir estas asociaciones. Una de las más grandes fue la Sociedad de Varsovia creada en 1906 y, que funcionaba como una sociedad judía de ayuda mutua, pero, en verdad, estaba conformada por rufianes judíos que, al mismo tiempo que llevaban adelante una vida religiosa, se enriquecían explotando los cuerpos de las mujeres. A partir de la década de 1920, se empezaron a prohibir los burdeles y se habilitaron hospitales especiales para personas con enfermedades venéreas. Sin embargo, el paulatino paso a la clandestinidad, de los rufianes y las *madammas*, empeoró la vida de las prostitutas y habilitó la acción de otro personaje, fácilmente corruptible: el policía.

Las prostitutas eran un objeto casi privilegiado de atención, para los organismos estatales de salud pública. Como señala Guy (1994), eran ellas, el objeto de control por ser responsables de la transmisión de enfermedades e, incluso, de la pérdida moral de los hombres. Esta construcción de la figura de la prostitución, que las estigmatizaba a la vez que ocultaba tanto a los clientes, como a toda la red que se beneficiaba económicamente con ellas, prevalecía entre los médicos higienistas. Éstos se ocuparon especialmente de la higiene y el aislamiento de los burdeles, así como de imponer normas sanitarias a las prostitutas. Hubo reformas espaciales que apuntaban a circunscribir barrios para los burdeles y para las prostitutas, se las obligaba a vivir solas, por ejemplo. El Estado, a través de los médicos, la justicia y la policía, las controlaba, pero no iba más allá.

Según Guy (1994), eran pocos los médicos higienistas que reconocían la existencia de la prostitución masculina a la que consideraban un desvío relacionado con la necesidad de obtener dinero. Es significativo el hecho de que los higienistas supusieran que la causa de la prostitución en los varones sea económica y en las mujeres sea por una inclinación natural a la lascivia, ya que las consideraban inmorales y tan

condenables como los rufianes⁶. Tanto la sociedad porteña como las teorías que toman como fundamento estos médicos, están impregnadas por una ideología heterosexista y androcéntrica que deposita la condición de monstruo sexualizado, en los cuerpos de las mujeres pobres. Un buen ejemplo de ello es que, como señala Guy, los criminólogos argentinos estaban convencidos de las afirmaciones positivistas de Lombroso- Ferrero (1895) respecto de que las mujeres prostitutas eran físicamente diferentes de las otras.

En consecuencia, el deseo de prostituirse surgía de los defectos biológicos y la prostitución era la contraparte femenina del crimen violento en el hombre. En general, la policía veía, en las prostitutas, el problema del delito y el desorden de la ciudad, a pesar de que, como demuestra Guy, no eran muchas las mujeres arrestadas. En síntesis, las prostitutas eran mujeres lascivas y delincuentes para las autoridades policiales y eran mujeres en las que se relacionaba su condición biológica, enfermedad y desigualdad legal para los higienistas. Entonces, mientras el deseo queda entrampado por el sistema prostibular, el Estado argentino se ocupa de legitimar las uniones heterosexuales a través de los ideales de la familia burguesa.

La investigación histórica ha demostrado que, en el proceso de modernización, el ingreso masivo de la mujer, al mundo del trabajo modificó las relaciones sociales, en la ciudad. (Lobato, 2000; Barrancos, 1999) Uno de los ámbitos de mayor presencia femenina fueron las fábricas, especialmente las textiles. El conflicto que genera la mujer obrera es que no puede cumplir con el rol reproductor, con lo cual el trabajo era considerado como un elemento disgregador de la unión familiar. Por eso es que las mujeres debían quedarse en el hogar, excepto quienes tuvieran la necesidad de trabajar. Dice Lobato sobre las obreras textiles de 1930:

El concepto de necesidad es fundamental a la hora de justificar el ingreso en el trabajo asalariado fuera del hogar. (...) la necesidad de ayudar económicamente al esposo o a la familia era el único argumento de peso para justificar el ingreso en una fábrica que la mujer podía esgrimir ante la familia y la sociedad, que desaprobaban su decisión. (Lobato, 100: 2000)

La sociedad ordenaba el sistema de géneros: mientras la mujer debía permanecer en el hogar, cumplir con el mandato materno, el varón debía tener un trabajo, con el cual mantener a toda su familia. De todos modos, la mujer trabajadora comenzó a tener visibilidad pública, lo que generó un modelo de mujer ligado a una mayor exposición

⁶ Para un desarrollo más preciso, ver el libro de Guy (1994). La autora menciona textos como *La mala vida*, escrito por Eusebio Gomez en 1907 e *Inversión sexual adquirida: tipo profesional* de Francisco de Veyga (1908) entre otros, extraídos de los *Archivos de Psiquiatría, Criminología y ciencias afines*.

del cuerpo y éste fue el centro de atención de escritores, higienistas, reformadores, ya que presentaban los mayores riesgos de insalubridad y de desviación moral. Seguramente, por la necesidad de controlar la movilidad de las mujeres en la vida urbana, las solteras que trabajaban estaban bajo sospecha, a excepción de las maestras, ya que esta función era considerada una tarea extendida de la maternidad. El peligro residía en que las mujeres que circulaban en tranvías, iban al cine, leían folletines, revistas, paseaban por los parques públicos estaban rodeadas de hombres que podrían desearlas. A su vez, la movilidad femenina, sumada a la demanda de derechos por parte de los diferentes grupos feministas, se puede ver reflejada en los textos que fueron escritos para las mujeres, ya que eran constantes los artículos condenatorios de la presencia femenina, en el ámbito público.

Aunque con un carácter minoritario, la emergencia de las distintas medidas desde las que se intenta controlar los cuerpos y la filiación, generaron espacios de resistencia que no eran, en absoluto, homogéneos. Una de las voces más significativas, debido a la importancia que tiene en el ambiente intelectual, es la de José Ingenieros. Este escritor- faro, como dice Sarlo (1985), discute con los médicos higienistas, y se acerca a las demandas del incipiente movimiento feminista. Él dirigió el Servicio de Observación de Alienados de la Policía de Buenos Aires entre 1904 y 1913 e investigó acerca del delito y la prostitución en la ciudad. Al contrario de lo que vimos anteriormente, él consideraba que los delitos y la prostitución no estaban relacionados con cuestiones biológicas, sino, más bien, sociales. Ingenieros reconocía el derecho de las mujeres a obtener dinero tras el comercio sexual, e ,incluso, aceptaba que tanto varones como mujeres tenían derecho a alternar sus compañeros sexuales. Para él, la prostitución no era una actividad delictiva de por sí, y apuntaba más bien a condenar a quien obligaba a ejercerla.

La crítica literaria afirma que Ingenieros fue, en oposición a Lugones, un intelectual de izquierda (Viñas, 1972; Panesi, 2001) que apuntaba tanto a un público lector especializado como a las masas lectoras. Además a lo largo de la década de 1920, Ingenieros daba charlas y conferencias sobre el hombre, la mujer y el amor, temáticas que, luego, agrupa en un libro titulado *Tratado sobre el amor* (1955). No está demás aclarar que, antes de publicar el libro mencionado, fueron publicados fragmentos de él, en las páginas de *La novela semanal*. Con este gesto, el texto de Ingenieros se suma a otros manuales que circulaban en la época sobre la sexualidad. La postura de Ingenieros

desestructura las versiones conservadoras sobre matrimonio y la familia, ya que sostiene que el matrimonio no tiene nada que ver con el amor y que es una institución opresiva, que subordina, en particular, a la mujer. Claro que esta hipótesis es una de las que estaban ya instaladas en el imaginario social de 1920, al menos, en ciertos sectores de izquierda y feministas. Ben y Acha (1999) demuestran, en una lectura minuciosa de los textos primeros textos de Ingenieros hasta *Tratado sobre el amor*, que, a medida que pierden fuerza las ideas desnaturalizadoras sobre la sexualidad, crece la certidumbre de que las identidades sexuales son fijas y dicotómicas y de que la unión sexual está destinada a la reproducción humana. Dicen Ben y Acha:

Pensamos que la clave reside en la conexión entre amor y reproducción. Ingenieros representaría el amor y el deseo como positivos en la medida en que se relacionan funcionalmente con la reproducción biológicamente progresiva. (Ben- Acha, 1999:14)

Las ideas de Ingenieros resultan ser, claramente, afines al movimiento feminista de entonces. Éste tuvo expresiones múltiples, razón por la que no se lo puede pensar como un movimiento homogéneo y, menos aún, absolutamente coherente. Por eso, no está demás, recordar sus instituciones y personajes principales. Hacia 1900 se creó el *Consejo Nacional de Mujeres de la Argentina* que pretendía congrega a todas las organizaciones femeninas del país. Las mujeres, por lo general, profesionales, pertenecientes a la élite porteña, formaban parte de asociaciones profesionales, sociedades de beneficencia, asociaciones de ayuda mutua, debido a que no tenían espacio en la política formal, definida como exclusivamente masculina. En general, estas mujeres se apoyaban en los roles ya asignados por la sociedad – esposas, madres- y desde él se organizaban en pos de la caridad cristiana y del deber patriótico. (Vasallo, 2000) Una de las personalidades que impulsó la creación del *Consejo Nacional de Mujeres de la Argentina* fue Cecilia Grierson, primera mujer que se recibe de médica en el país, que le dedicó su vida a la problemática de la salud de las mujeres y de los niños. Grierson, inspirada en las organizaciones de mujeres de E.E.U.U. y de Europa, realiza una convocatoria amplia, que abarcaba tanto a las mujeres de la élite porteña, como a las que estaban en asociaciones de inmigrantes y a las mujeres profesionales independientes. El lema del llamamiento era *en pro de la elevación de la mujer* y participaron de éste, Sara Justo, Elvira López, Elvira Rawson, entre muchas otras. Como afirma Vasallo (2000), uno de los principales méritos del consejo fue, el haber logrado reunir, y difundir, una gran cantidad de información sobre los grupos de

mujeres de todo el país, y significó una experiencia nueva de participación en la esfera pública. Cuando se leen los nombres de las integrantes, el vínculo que la mayoría posee con las organizaciones de mujeres del resto del mundo y la gran cantidad de asociaciones de inmigrantes, se deduce que la conformación de este consejo, y de las posteriores organizaciones, estuvo marcada, y especialmente estimulada, por mujeres que provenían de la inmigración y que se instalaron en Buenos Aires.

Vasallo (2000) explica que tanto en el consejo, como en *Congreso Feminista Internacional* de 1899, se impuso una discusión respecto de qué actitud tomar frente al feminismo, o sea, que el término en sí, ya formaba parte de la discusión política desde el siglo XIX y fue uno de los motivos centrales de debate en las asambleas. A su vez, esto último pone en evidencia que el feminismo era un término aún inestable, que no remitía a una ideología singular. Una de las integrantes del *Consejo Nacional de las Mujeres de Argentina*, encargada, con su hermana, de la redacción de la revista, es Elvira López. Ella, a apenas un año de que se formó el consejo, defiende una tesis doctoral en la que se propone dar cuenta de qué es el feminismo, al que considera, junto con el pacifismo y el socialismo, parte de la evolución de las sociedades. Las integrantes del consejo, especialmente Grierson, mantuvieron en estos años, cierta distancia con las ideas emancipadoras propias del sufragismo, al que sentían un tanto exagerado, e, incluso, temían que la asunción de derechos políticos de la mujer, conllevara su masculinización, temor bastante difundido en el imaginario de inicios de siglo XX.

En los primeros años del siglo, se fractura la alianza entre las matronas, de tinte más conservador porque pretendían no realizar ninguna acción que pusiera en peligro la relación con el Estado y apuntaban a objetivos asistencialistas, y las educacionistas, que sí apuntan a la reivindicación de derechos y reformas sociales. Esta es la razón por la que, en 1910, se realizan dos congresos de mujeres: el *Primer Congreso Patriótico de Señoras* organizado por el *Consejo Nacional de las Mujeres de la Argentina* y el *Primer Congreso Femenino Internacional de la República Argentina* organizado por la Asociación de Universitarias Argentinas. Julieta Lanteri y Cecilia Grierson fueron las responsables de la dirección de este último y participaron de él, Elvira López, Alicia Moreau y Elvira Rawson. En éste, Julieta Lanteri planteó que debía ser un objetivo social y político, la desaparición de la prostitución y responsabilizaba a los varones por no saber controlar sus deseos sexuales, al adjudicar la responsabilidad a las mujeres.

Por último, entonces, sostengo que el feminismo se configuró en un espacio de construcción identitaria para las mujeres intelectuales, que percibían las operaciones de

exclusión e inclusión, que afectaban el desarrollo de sus carreras profesionales y literarias. Además, el feminismo como ideología propia de un movimiento social de la época, entra en tensión con las ideologías de izquierda. Es más, en la confluencia entre el feminismo y las ideologías de izquierda, se instalan las tres escritoras, cuyas obras serán analizadas en esta investigación. Me refiero a Alfonsina Storni quien adscribió al socialismo, a Salvadora Medina Onrubia quien ha sido una destacada activista anarquista y a María Luisa Carnelli quien fue una importante militante comunista. Estas tres escritoras y periodistas se sintieron interpeladas por el feminismo y por la izquierda, y formaron parte del campo intelectual, a pesar de la posición subalterna en la que eran colocadas, por ser mujeres. A continuación, pues, explicaré la constitución del campo intelectual, prestando especial atención a la inserción diferenciada de los sujetos, según su sexo, con el objetivo de reconfigurar el sistema literario, con la inclusión de la subjetividad femenina, como problema.

2.2 Campo intelectual y subjetividad sexuada

El punto de partida de esta investigación es que la promoción y divulgación de los ideales de la domesticidad, conlleva un modelo dicotómico de identidades sexuales. Ante este fenómeno, surgen diferentes estereotipos sociales, en la cultura de masas, que reproducen o resisten estos arquetipos de subjetividad. A la vez, éstos se repiten, con desvíos y variaciones, en la imaginación literaria de ciertos escritores y escritoras, que los retoman. Justamente, partimos de la escritura periodística de Alfonsina Storni y de Roberto Arlt porque, en ellas, se ofrece una primera versión de la resistencia a la normativización de las subjetividades sexuadas que se desprende del ideograma del matrimonio. Una segunda hipótesis es que estas representaciones del periodismo se complejizan y resignifican en la escritura literaria, no sólo de sendos escritores, sino, también, en otros que tienen características comunes a Storni y a Arlt: son los descendientes de la última inmigración a Argentina, pertenecen a los sectores medios, se dedican al periodismo y a la literatura y se comprometen con las ideologías de izquierda. Dentro de este conjunto de escritores, hemos elegido entre aquellos que han retomado el tópico de las relaciones entre los sexos, a través de la figura del matrimonio, demostrando un modo singular de resistencia que articula las lógicas falogocéntricas y feministas. Más específicamente, nos abocaremos a diferentes zonas de la escritura literaria de Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari,

Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli. Cabe aclarar que, en la inserción al campo intelectual, varones y mujeres han tenido experiencias diferentes, debido al lugar que ocupaba la mujer en la sociedad. **Entonces**, los escritores emergentes deben luchar por su lugar en el campo intelectual, marcados, básicamente, por prejuicios de clase, y las escritoras, además, debían lidiar contra los prejuicios que caían sobre sí, por ser mujeres. A continuación, analizaremos las características puntuales del campo intelectual, el lugar que los escritores tienen en él y la inserción problemática de las escritoras, con el objetivo de culminar con una visión más compleja de las alianzas y relaciones de género que impactaban en el mapa literario.

Antes de comenzar con esta caracterización, es necesario aclarar qué entiendo por campo intelectual, concepto que tomo de Bourdieu (2002). El sociólogo le brinda a la noción, más inespecífica, de sistema literario, una operacionalidad que es útil para organizar y comprender las relaciones entre los/as escritores/as, y los lugares de reconocimiento que se suscitan al interior éste. Bourdieu define campo intelectual como un espacio social relativamente autónomo de producción de bienes simbólicos que mediatiza la relación entre el autor y la sociedad. El campo intelectual está sujeto a leyes específicas- propias de cada campo- y generales- comunes a todos - como son las que sostienen la lucha por el poder y las relaciones de dominación entre los integrantes. El campo supone una estructura que se forma a través de las relaciones de poder entre los agentes y las instituciones que lo forman. Como en todo campo, en el intelectual hay algo en juego- el prestigio, el reconocimiento, la propiedad intelectual- por lo que se establecen las relaciones de fuerza – de competencia y conflicto- que determinan los lugares ocupados por los agentes del campo. Uno de los aportes del concepto de Bourdieu, es la posibilidad de analizar a escritores/as en relación con los otros miembros del conjunto que supone el sistema literario y, así, evitar las interpretaciones individualistas.

Es decir, que la categoría de campo intelectual permite tener presente el problema de la legitimidad de la figura del escritor en relación a las relaciones de poder en las que están insertos. En relación con nuestro objeto de investigación, nos interesa analizar las relaciones de inclusión y exclusión que se basan sobre el criterio de las relaciones de poder entre los sexos. Además, el campo intelectual se halla en tensión con el campo social, más amplio y que tiene injerencia debido a que modifica las relaciones entre los sujetos. Justamente, el hecho de que, en el campo intelectual, las

escritoras sean colocadas en un lugar subalterno, es el reflejo de los dispositivos de poder que actúan, en el campo social, para sostener el predominio del falocentrismo.

La constitución del campo intelectual de 1920, fue desarrollado básicamente por Angel Rama⁷, David Viñas⁸, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano⁹. Estos investigadores han producido un marco de comprensión, interpretación y análisis de la literatura, que, hoy, forma parte del discurso hegemónico de la crítica. Quiero decir que han fundado un modo de pensar la literatura, desde la tensión entre la figura de escritor y los acontecimientos históricos y políticos de 1920. A pesar de las diferencias entre estos modelos críticos, coinciden en reconocer, a inicios del siglo XX, el impacto del proceso de modernización que vivió el país y, en particular, la emergencia del inmigrante como una alteridad que moviliza a la clase letrada existente. Otro aspecto común es que abordan la literatura desde un punto de vista sociocultural, o sea, desde los condicionamientos sociales, económicos e, incluso, étnicos, que tuvieron los escritores emergentes.

En *La ciudad letrada*, Rama (1998) da cuenta de las complejas relaciones entre la realidad urbana y el sistema literario, en América Latina. La lectura completa del libro lleva a un recorrido más abarcativo de lo que hace la crítica literaria argentina, ya que nos permite comprender el proceso de modernización del país, en el marco mayor de América Latina. Respecto de la modernización iniciada sobre finales de siglo XIX, Rama destaca el ingreso masivo de extranjeros. La inmigración, entonces, pasa a ser la causa de los grandes cambios arquitectónicos en las ciudades- metrópolis. El aumento de la prensa, de las instituciones educativas y la paulatina democratización de las

⁷ Angel Rama responde al modelo del intelectual revolucionario de los '70, en América Latina. Así lo ubica Gilman (2003) y Poblete (2002), como quien intentó plasmar en la crítica, el afán continentalizador del ideario de la Revolución cubana. Respecto de *La ciudad letrada*, Poblete reconoce dos grandes aportes: la consideración de los escritores como agentes productores en un tiempo y espacio específico; lo que, sin duda, nos acerca a la noción de campo de Bourdieu; y, en segundo lugar, el abordaje de un objeto transdisciplinario como es el público, o sea, cómo se forman los públicos nacionales y qué rol ocupa el letrado en este proceso. Colombi propone acertadamente que *La ciudad letrada* es un texto que antecede a lo que se va a denominar como estudios culturales o/y poscoloniales, justamente, las preguntas que se hace Rama son las mismas que se hacen estos abordajes. Colombi (2006) discute acerca de hasta qué punto el escepticismo de *La ciudad letrada* no se contrapone a las concepciones críticas del propio Rama. Bernabé (2006) revisa el concepto ya naturalizado de ciudad letrada, a la luz de la escritura de los diarios y del lugar que ocupaba en el campo intelectual.

⁸ David Viñas conjuga dos figuras: la del crítico y la del escritor, lo que se aprecia en el estilo de su escritura crítica. Más allá de una cuestión estética, tanto la crítica como la literatura da cuenta de un posicionamiento político explícito por parte de Viñas. Sin ir más lejos, podemos mencionar que fue, con su hermano, el fundador de la revista *Contorno* (1953-7) la que se propuso leer la literatura situada, o sea que se consideraba que toda obra estaba atravesada por la realidad sociopolítica del lugar de producción.

⁹ Tanto Beatriz Sarlo como Carlos Altamirano fueron, entre otros, los fundadores de una revista, *Punto de Vista* (1978-2008), dedicada a los estudios culturales y que funcionó como receptora y divulgadora de Raymond Williams y Pierre Bourdieu en los años de la última dictadura. Sarlo y Altamirano han leído, divulgado y aplicado a sus lecturas de la cultura, las propuestas de los teóricos mencionados. Para un análisis del lugar de Sarlo como intelectual, ver Pistacchio Hernandez (2007).

sociedades son los sucesos, en los que Rama se sostiene para analizar los cambios que sufrió la ciudad letrada, a partir de la expansión de tres sectores: la educación, el periodismo y la diplomacia. Las dos primeras, a medida que se fueron desarrollando, ganaron autonomía respecto del Estado.

El sujeto- escritor se desprendió de su relación estrecha con los sectores políticos, entrando en una etapa de profesionalización, de la cual Manuel Gálvez y Horacio Quiroga han sido los principales exponentes. (Sarlo- Altamirano, 1983) La vida literaria adquiere hábitos singulares, como la bohemia, los cafés literarios, las comidas en homenaje y las conferencias. Se multiplican, no sin conflicto, los modos de ser escritor, aumentan las salidas laborales, debido al crecimiento de la industria editorial – diarios, revistas, folletines-y, por supuesto, es evidente el crecimiento de la masa lectora. Quienes escribían, podían vender artículos, obras teatrales, novelas semanales, letras de canciones, traducciones o integrarse al sistema educativo. Cobran protagonismo el mercado y la relación con el público, lo que demuestran Sarlo-Altamirano (Sarlo- Altamirano, 1983) a través de los proyectos literarios de José Ingenieros, Manuel Gálvez, Roberto Giusti y Ricardo Rojas. Tanto Rama como Sarlo-Altamirano coinciden en que la actividad letrada- sea literaria o periodística- representaba una fuente de ingresos y una relación de autonomía con el Estado. Como se sabe, la autonomía es una característica de la modernidad, a la vez que es una condición básica para la constitución del campo intelectual.

Angel Rama realiza un recorrido analítico que abarca la tensión entre la cultura letrada y los fenómenos sociales en las ciudades más importantes de América Latina. En este sentido, señala a *La maestra normal* de Manuel Gálvez y *M' hijo el doctor* de Florencio Sánchez como obras arquetípicas, que cimentaron los mitos de ascenso de las clases medias. Estos dos mitos señalan las aspiraciones de ascenso de las nuevas generaciones marcadas por el sistema educativo: la carrera universitaria en el varón y el magisterio en la mujer. Sin embargo, Rama no reconoce, en la maestra normal, a una mujer – a pesar de que la docencia era uno de los lugares más legitimados para éstas-, sino que sólo detecta, en el personaje, a un tipo más de un nuevo sujeto que pelea por un lugar en el campo: los jóvenes. Sarlo (1988) agrega a los jóvenes la condición étnica: son los hijos de los inmigrantes. En este contexto, Angel Rama (1998) describe la emergencia de un nuevo sujeto letrado que reclama una democratización de la cultura y de la educación, en contraposición a la élite intelectual. Este nuevo sujeto es un escritor de sectores medios, sin formación académica, inmigrante o descendiente, comprometido

con la realidad social que lo rodea y cuyo lugar de trabajo más usual es el periodismo. En estos abordajes se fusionan dos categorías propias del análisis cultural: etnia – por los recién llegados- y clase - por el engrosamiento de la clase media que será palpable en las redacciones de los diarios y en las escuelas-.

Un texto imprescindible para comprender el funcionamiento del campo intelectual de 1920 es, sin duda, el que publica Beatriz Sarlo (1988) bajo el título *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. La investigadora se nutre de las teorías sobre la modernidad europea- Marshall Berman y Walter Benjamín- y es de las primeras que lee y aplica al campo cultural argentino, las propuestas de análisis cultural de Raymond Williams.¹⁰ Para Sarlo, Buenos Aires es el escenario en el que las diferencias conviven: “modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo espíritu renovador, criollismo y vanguardia.” (Sarlo, 1988:15) Más específicamente, Sarlo analiza el campo intelectual del Río de la Plata, en base a la hipótesis de que la cultura argentina es una cultura de mezcla

donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores, rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas. (Sarlo, 1988:28)

Esta hipótesis, que luego desarrolla recorriendo una multiplicidad de modos de expresión literaria supone, en cierto modo, que estamos ante un universo transglósico, constituido y atravesado por diversas fuerzas, en donde ya no cuenta la unicidad de la identidad o la dicotomía tradicional como civilización o barbarie, sino que es la diferencia y la distinción lo que prima. Podemos decir, que, en cierta medida, Sarlo desarrolla y precisa en la literatura argentina, lo que Rama sólo menciona como nuevas generaciones emergentes, y las discrimina en tres tensiones: diferencias étnicas (hijos de familias patricias, de judíos-polacos, de italianos), políticas (socialistas, anarquistas, radicales) e intelectuales (de los saberes cultos de Borges y su biblioteca inglesa hasta los saberes masivos y populares de Arlt). Sarlo explica el modo en que el campo literario se diversifica y aparecen grupos que disputan estéticas diferentes: la vanguardia de la joven generación, también, llamada Florida, trata de distanciarse de la generación anterior, representada por *Nosotros*, a la vez que polemizan con los escritores de Boedo.

¹⁰ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, en 1980, a través de la revista Punto de Vista, leían y aplicaban las propuestas de los culturalistas como Williams que aún no habían llegado al país. Para más desarrollo de este tema, leer: “La moda y “la trampa del sentido común”. Sobre la operación Raymond Williams en Punto de Vista” de Miguel Dalmaroni en Giordano, Alberto Vazquez, María Celia Comp. 1998 Las operaciones de la crítica, Beatriz Viterbo, Rosario.

Éstos, a su vez, intentan diferenciarse de la literatura comercial ligada a las novelas semanales y los folletines, todo un género en expansión. A estos grupos podemos agregar un tercero en el que están aquellos escritores que circulan entre ellos, sin comprometerse con ninguno, lo que ha sido denominado como una tercera zona.

En consecuencia, la polémica literaria que atraviesa la década de 1920, es la de Boedo- Florida. El grupo de Florida está ligado a las vanguardias y fundan la revista *Martín Fierro*, alrededor de la que se agrupan muchos de los jóvenes vanguardistas: Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, entre otros. Las firmas femeninas, que aparecen en la revista, realmente, son bastante escasas, pero podemos nombrar a Norah Lange y a Silvina Ocampo, por ejemplo. Como antecedentes de esta publicación podemos mencionar a las revistas *Prisma* (1921), *Inicial* (1923) y *Proa* (1922). También, en 1924, otros escritores vinculados a la izquierda política fundan sus propios medios de difusión: *Dínamo*, *Extrema Izquierda* y *Los pensadores* que, en 1926, cambia su nombre por *Claridad. Tribuna del pensamiento de izquierda*. Estas publicaciones periódicas constituyen el espacio en el que bodeístas y floridistas discuten acerca del modo en que conciben la relación entre el escritor, la literatura y la sociedad. Gilman (2006) sostiene que, gracias a la ampliación del público lector y a la autonomía de la literatura, la polémica entre ellos, se transforma en un nuevo modo de intercambio. La revista *Martín Fierro* es el sitio por excelencia del despliegue de ésta, mediante injurias, ironías y burlas que aparecen en sus páginas. Los integrantes de la revista polemizan con los escritores de Boedo, con la generación anterior, los modernistas, y hasta con ellos mismos. Sin embargo, se mantienen al margen de toda situación política, es más, la inclusión de algunos de sus integrantes en el Partido Radical va a ser una de las causas de su cierre. Como es sabido, los vanguardistas niegan al mercado ya que consideran que hacer dinero con la literatura, era una aspiración propia de las clases medias e inmigrantes. En tal sentido, ignoran a las novelas semanales y a la escritura teatral. En la vanguardia, esta resistencia a la ampliación del público lector, y al mercado, se vincula con una razón de clase social. Por eso, ellos denominan subliteratura a la literatura popular ligada al teatro o a los folletines. En resumen, como afirman Sarlo- Altamirano (1983), origen de clase, relación con la tradición nacional, relación con el lenguaje y desinterés frente al mercado, forman parte de la estructura ideológica de la vanguardia.

El diario *Crítica* celebra la aparición de las vanguardias mediante la publicación de artículos en los que se proponen caracterizar al movimiento. Por ejemplo, en el diario del 6 de junio de 1925, se publica un artículo muy elogioso respecto de las nuevas vanguardias (*Prisma, Inicial, Proa*) y, sobre el final, aparece una mención a la literatura de Boedo en donde ubica a la revista “La nueva izquierda”. Esta mención inaugura una polémica que lleva varios números en donde interviene Leonidas Barletta defendiendo a Boedo y acusando al grupo de Florida de esteticistas. Luego interviene Nicolás Olivari, adoptando una tercera posición, junto con Raúl González Tuñón. Olivari afirma que adhiere a los principios estéticos de Florida, pero trabaja con los referentes de Boedo. A esto se le suma un suplemento cultural, “Crítica magazine”, en el que publican relatos ficcionales extranjeros y nacionales.

Los escritores de izquierda, en torno a Boedo, aparte de la polémica con *Martín Fierro*, critican a las ediciones *Tor*, a los autores de *La novela semanal* y *El cuento ilustrado*, porque los acusan de mercantilistas. Los escritores de Boedo no abusan del estilo burlón de la polémica, porque están convencidos de que la literatura y, por ende, el uso del lenguaje tiene un fin, un mensaje, que debe ser transparente: la revolución. Este es el caso de la revista *Claridad*, que no tiene filiación partidaria, y cuya intención es, eminentemente, pedagógica. (Eujanián- Giordano, 2002) Leonidas Barletta forma parte del equipo de la revista, junto con Antonio Zamora, Alvaro Yunque, Gustavo Riccio, Cesar Tiempo, Roberto Mariani, Carlos Mastronardi, José Ingenieros, entre otros. Entre las firmas femeninas que pudimos encontrar, aparecen las poetas Raquel Adler y Nydia Lamarque, quién reaparecerá, en 1930, en la revista *Contra*. También, se publican algunos relatos de Herminia Brumana, e, incluso, publican algún poema de Salvadora Onrubia Medina.

En este sentido, a los escritores de Boedo, les interesa publicar en ediciones populares para llegar a la mayor cantidad de personas porque están convencidos de que el arte debe ser gratuito, masivo y accesible. Disputan, con la élite cultural, el control sobre los bienes simbólicos (Eujanián- Giordano, 2002) transformándose, así, en una amenaza cultural. Un ejemplo de ello, es que la revista *Claridad*, pretende educar al público y formarlo, por eso inicia una colección muy barata de literatura clásica, especialmente de obras representativas del realismo socialista. Así, entre sus páginas, circulan Tolstoi, *Dostoievski*, Anatole France. Una prueba del eclecticismo de la editorial es que publican, también, folletos sobre profilaxis sexual que, en cierta manera, entraban en colisión con los manuales de sexología, que pretendían controlar los

impulsos sexuales para fortalecer la familia; y tuvieron una difusión masiva en la época. (Romero, 1990).

Gilman afirma que, cuando la discusión se centra en lo literario, ésta pierde fuerza, ya que ninguno de los dos pone en cuestión su modo de concebir a la literatura. Este es el punto en que la polémica, pobre en argumentos, y rica en injurias e ironías, se torna un diálogo de sordos. Más que polémica en sentido estricto, concluye Gilman, es una retórica donde los de *Martín Fierro* ofenden por medio de la parodia y la ridiculización mientras *Extrema Izquierda*, describe, míticamente, un origen de clase, ligado a una valoración androcéntrica: son hombres, no maricones. “La cuestión de la virilidad, asociada al mundo del trabajo y la izquierda se convierte en argumento de la legitimidad de una lectura y de una escritura.” (Gilman, 2006: 54) Esta observación que hace Gilman al pasar, nos interesa porque alude a cierta retórica sexista, instalada en la crítica literaria de la época, que actualiza el falogocentrismo imperante, cuestión que retomaremos más adelante. Por otro lado, la polémica en sí, se sostiene más en las ideas que en los principios o en las acciones. Signo de ello es el hecho de que los integrantes de ambos grupos van de uno al otro, casi sin conflicto ideológico ni demasiado desplazamiento físico, como demuestra Viñas (1974), con algo de ironía. Es más, muchos escritores conforman una zona intermedia ya que no se identifican necesariamente con una u otra tendencia, aún cuando circularan por ambos lugares.

Avanzando sobre la década de 1930, la situación mundial- la Revolución Rusa, la Guerra Civil Española- y nacional- el golpe de estado de Uriburu- obliga a los escritores, a tomar posición, y las diferencias ideológicas y estéticas se radicalizan, al punto de que la circulación entre los grupos estéticos, ya no es tan libre de consecuencias. Sarlo (1988) afirma que la Revolución Rusa es recibida como un nuevo signo de transformación social e impuso ciertos tópicos entre los escritores de izquierda -José Ingenieros, Anibal Ponce, los hermanos Tuñón, Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo. Los escritores de origen popular e inmigratorio encuentran, así, en la revolución, un fundamento de su práctica y un futuro en donde se repararían las injusticias del presente. Si les falta cultura (en comparación con los escritores provenientes de familias criollas protagonistas de la cultura literaria), dice Sarlo (1988), Rusia les da una nueva cultura política, que, también, resignifica a la literatura y le brinda sentido a la función del escritor. En este contexto, impacta la Guerra Civil Española, de la cual se nutrieron muchos escritores para destacar el heroísmo popular y el rol de las mujeres, en los campos de batalla, entre otros temas.

Como dijimos antes, otro referente clave de la historia literaria argentina es David Viñas. Su obra crítica y ensayística se remonta a mediados de 1950 y a la revista *Contorno*. Viñas es, también, responsable de haber inaugurado un modo de leer y de escribir sobre la literatura argentina. La escritura de Viñas, cercana al ensayo literario, es fragmentaria ya que las hipótesis sobre los autores y los textos, son más bien aforísticas. Además, sus textos críticos han sido re publicados y reescritos numerosas veces, con lo cual resulta difícil exigirle un programa sistemático, que organice el campo literario. De todas maneras, cabe destacar que, desde *Contorno*, Viñas ha modificado la lectura de Roberto Arlt, sin ir más lejos. *Contorno* se dedicaba tanto al plano de las ideas sobre la literatura, como sobre a los efectos de ésta en la historia (Panesi, 2000), de ahí la relevancia que pasan a tener los acontecimientos políticos e históricos, en la lectura crítica. David Viñas establece una línea de continuidad ideológica con la revista, a lo largo de los variados y significativos ensayos que le dedica a Arlt. Entre ellos, en “El escritor vacilante: Arlt, Boedo y Discépolo” (Viñas, 1971), desarrolla el tópico de la humillación para sostener que los personajes de Arlt son humillados por los de arriba y tentados a caer por los de abajo, así, humillación y seducción son los dos polos entre los que se mueven los personajes agujereados por la carencia, sea de afecto o de dinero. Otra operación que realiza Viñas, en este artículo, quizá, la más importante, es que ubica a Roberto Arlt y a Armando Discépolo como los escritores centrales del grupo de Boedo, aún cuando, paradoja mediante, ninguno de los dos perteneció a este grupo.

En cuanto a las escritoras, Viñas tiende a ignorarlas o, bien, a incorporarlas a su propio pensamiento, sin tener en cuenta la singularidad de la mujer que escribe. Por ejemplo, en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Viñas (1974) hace un recorrido por el sistema literario del siglo XX, a partir de una re lectura de “El Matadero” de Esteban Echeverría, que lo lleva a afirmar el origen violento/violentado de la literatura argentina. Así, considera que violencia y literatura son inescindibles y organiza el sistema en tres ejes – el escritor, el viaje, niños y criados- en el que las únicas escritoras que aparecen son Victoria Ocampo y Beatriz Guido. En la reedición de *Irigoyen entre Borges y Arlt*, Viñas escribe un capítulo introductorio “Algunos protagonistas, nudos y crispaciones” donde repone las tensiones políticas que se generan alrededor de escritores centrales como Lugones, Ingenieros y Macedonio Fernández y, desde allí, señala- o intuye- distancias y acercamientos de otros escritores. Así, como satélites de su propio sistema, Viñas nombra a varias escritoras mujeres con

frases como “Las expansiones de la Medina Onrubia”, “las confidencias poéticas de la Storni”, “el desdén feminista, certero, de Nydia Lamarque” “las discrepancias de Herminia Brumana” (Viñas, 2006: 15 a 22). Es decir, acude a frases contundentes, que nombran y asignan un lugar, pero, en las que sería necesario reponer casi todo, para saber de qué expansiones, confidencias, desdenes y discrepancias se trata. Podemos decir, entonces, que este recurso de la alusión en escritores saturados de crítica tiene un efecto provocador y estimulante que se diluye en los nombres femeninos, casi desconocidos o inexistentes en la crítica literaria argentina.

En *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*, Viñas (2005), nuevamente nombra a las mujeres, dedicándole un poco más de atención. En este libro, las escritoras no son sólo satélites, en función de los escritores centrales, sino, que, también, configuran un micro sistema. Por ejemplo, vuelve a Alfonsina Storni, para decir que es una profesional a la que instala en una serie femenina doble: la de las feministas junto con Julieta Lanteri y Alicia Moreau y las de las escritoras, junto con Juana Manuela Gorriti. También, se detiene en el impacto comercial de *Stella* de Emma de la Barra, lo que lo lleva a pensar una genealogía de mujeres hacia el siglo XIX – Mariquita Sánchez, Juana Manuela Gorriti y Eduarda Mansilla- y hacia el siglo XX – Norah Lange, Nydia Lamarque, Storni, Bertolé, Brumana - hasta llegar a Victoria Ocampo.

La operación de Viñas es la de la mención y ubicación dentro de su propio sistema literario: las escritoras se integran a la historia, sin las denominaciones sexistas en las que la crítica literaria ha caído, tradicionalmente. Incluso, recurre a la construcción de las genealogías femeninas, más que a la relación de estas escritoras con los escritores. Podemos decir que la lectura de Viñas es lúcida, pero escueta. Nombra, ubica y evalúa, pero no llega a la producciones textuales, más bien las suma, añadiéndolas a la tradición, sin re estructurar el conjunto en el que se insertan.

Respecto de las escritoras, la operación que realiza Sarlo es la misma que realizó Ricardo Rojas, en la primera historia de la literatura argentina (Frederik, 1995). Es decir, las aísla en un capítulo - “Decir y no decir: erotismo y represión”- fuera del contexto de los escritores varones, como si éstas no formaran parte de las corrientes literarias de la época. A la vez, lo que sólo es un tema en los escritores, se transforma en el eje, desde el cual se analiza a las escritoras: la condición femenina. Me pregunto, sino es así, por qué unir a Victoria Ocampo, Alfonsina Storni y Norah Lange, tres escritoras tan diferentes entre sí, en un solo capítulo. Podemos decir que Sarlo innova, al ubicar a

Arlt junto a Borges, o al incorporar a los nuevos escritores al canon, pero, su mirada sobre las mujeres muestra la debilidad de un aparato crítico que se niega a profundizar sobre el sujeto sexuado, cayendo en la operación naturalizadora que hace de la mujer una alteridad sexualizada, erotizada y autorreferencial. Sarlo lee la entrada al campo intelectual -y la valoración estética de cada una- desde tres voces masculinas que legitiman el ingreso de cada una. Ocampo a través de Ortega y Gasset, Lange a través de Borges y Storni a través de Lastra.

Además, Sarlo no justifica el por qué de recortar un capítulo desde la diferencia sexual, aunque las una, el tópico de la subjetividad femenina. A la vez, quiere distanciarse de ciertas lecturas feministas, al aclarar que no se centrará en dos cuestiones que considera obvias: apuntar a las biografías y afirmar que a las mujeres les cuesta ingresar en el campo literario. Entonces, se propone ocuparse de “cómo estas mujeres trabajaron no sólo con las desventajas, sino con la potenciación de sus diferencias” (69-70). Efectivamente, la autora se resiste a construir una imagen victimizada de las escritoras, lo que sin duda es legítimo, pero, en la construcción de esta zona, no explota demasiado las ventajas de la diferencia que enuncia. Al contrario, a mí sí me interesa conservar la evidencia de la diferencia sexual, porque nos lleva a preguntarnos de qué manera se habilita la entrada al campo intelectual, cómo se re-significa la identidad femenina en esta relación, por qué es ineludible la marcación de la identidad sexual, en estos ingresos, cuestiones que retomaremos en breve.

En síntesis, podemos decir que, en el clásico trabajo sobre la ciudad letrada de Ángel Rama (1984) y en la investigación sobre la construcción del intelectual en la historia cultural argentina de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (1983), no se menciona a ninguna mujer intelectual o escritora. Recién hemos analizado cómo Sarlo (1988), las incorpora con cierta incomodidad y David Viñas (1974, 2005, 2006) las integra, paulatinamente, pero, como si siempre hubieran estado allí. Estas tres operaciones son ilustrativas del androcentrismo de la mirada crítica literaria que se niega a problematizar lo que considero esencial: los condicionamientos de género que debían sortear las mujeres escritoras y que, sin duda, impactaban en la producción literaria y periodística.

Retomando, a la coyuntura política de 1920, se le agrega otra cuestión, eminentemente moderna, y que, aparentemente, nada tiene que ver con la situación política: las costumbres sexuales y el matrimonio en relación con ellas. Beatriz Sarlo explica cómo se representa a la mujer en Arlt– la relación entre los sexos es leída como un ejemplo más del clásico tópico Arltiano: la obsesión por el poder-, en Girondo- el yo

poético fascinado por la exposición y fragmentación del cuerpo de las mujeres, en tanto elemento moderno- y en Olivari- la vulgarización de lo femenino- , pero, la mujer y el sexo como tópico, no son, para Sarlo, más que ejemplos de elecciones estéticas o derivaciones temáticas de los escritores. Las diferencias de género o/y sexuales, no son desarrolladas como otra tensión más de la modernidad, a pesar de que las menciona. Es decir, que se alude a un cierto movimiento entre las esferas privadas y públicas a partir de la problematización de las relaciones ente los sexos. Si bien, el comentario de Sarlo es secundario, y, en este trabajo, es la cuestión principal, es significativo que nombre, justamente, a Arlt, debido a la serie de aguafuertes, como el escritor que se manifestó pesimista y crítico de los ideales de la clase media, en particular, del matrimonio. Efectivamente, no sólo coincido con Sarlo, sino que la posición de Arlt es central debido a que, en sus notas periodísticas, concentra todos los lugares comunes del ideologema del matrimonio. Me refiero, fundamentalmente, a la serie de aguafuertes que escribió, a fines de la década de 1920 y, que serán puestas en diálogo con las crónicas femeninas que escribió Storni, a inicios de dicha década, en el próximo capítulo.

2.3 Roberto Arlt, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani y Nicolás Olivari en la conformación del campo intelectual

Roberto Arlt nació con el siglo, en 1900, es hijo de una pareja de jóvenes inmigrantes, que se instala en el barrio de Flores de la ciudad de Buenos Aires. En 1925, empieza a trabajar, como periodista, en la revista *Don Goyo*, que dirige su amigo desde la adolescencia, Conrado Nalé Roxlo. En 1926, se edita su primera novela, *El juguete rabioso* (1926), por la que recibe el Primer Premio del Concurso de la Editorial Latina. Es una novela que contiene elementos autobiográficos, combinados otros que provienen del folletín, ya que Arlt era un apasionado de *Las hazañas de Rocambole* de Pierre-Alexis Jonson du Terrail, y, también, es leída como una novela de aprendizaje. *El juguete rabioso* fue bien recibida por la crítica y le fue abriendo otros espacios e, incluso, le permite escribir en una columna dedicada a pequeñas autobiografías de jóvenes escritores que salía en el suplemento *Crítica Magazine*, en la que puede leerse la construcción de una figura de escritor *inculto*, debido a su origen social. Dice Arlt: “Me he hecho solo. Mis valores intelectuales son relativos, porque no tuve tiempo en

formarme. Tuve siempre que trabajar y en consecuencia soy un improvisado o advenedizo de la literatura.” (Arlt, 1927) Ésta, junto con sus declaraciones sobre la urgencia de la escritura periodística, constituye parte de los argumentos clásicos que permiten ubicarlo como el escritor que se identifica como perteneciente a la clase media ya que hizo de la carencia – de dinero, de cultura –, un estilo de escritor.

Su labor periodística comienza en *Crítica*, en el año 1927. Éste era un diario vespertino, con titulares llamativos, dibujos y caricaturas al estilo de revistas como *Caras y Caretas* o *PBT* las que, como dice Saítta, “hicieron de la caricatura, la parodia y la sátira los vehículos privilegiados para reflexionar sobre la vida nacional”. (Saítta, 1998: 39). Fue fundado en 1913 y dirigido por Natalio Botana que se constituye en un lugar clave de la vida política y literaria, de las décadas 1920 y 1930.

Crítica es un diario popular por el modo de diagramar el material y el uso del lenguaje coloquial, aunque ideológicamente sea, en sus comienzos, más bien conservador. El año 1920 marca una segunda etapa del diario: cambian la diagramación mediante recursos sensacionalistas, dejan de lado las posiciones políticas muy marcadas y se adaptan a la lógica del mercado donde la clave es aumentar la cantidad de lectores y en tal sentido apuntar a la mayor multiplicidad posible de intereses. Tiene un perfil heterogéneo que pretende como lectores tanto a las clases populares como a los intelectuales, e, inclusive, a las mujeres por medio de columnas específicas. Entre las secciones más importantes se hallan “Crónicas deportivas”, “Teatros: van desfilando cómicos buenos, cómicos malos, autores snobs, empresarios, musicantes y portugueses”, “El cine: sus obras y sus héroes”. En enero de 1922 *Crítica* inaugura una columna titulada “Novelas de humillados” en donde se relatan miserias de los arrabales, como las de los tangos, donde se describe la violencia, la marginalidad, la pobreza. En la descripción de la pobreza se critica la estructura social y al Estado por su pasividad. La pobreza pasa a ser un obligado referente de la vida urbana. Se recortan dos columnas fijas, una más bien costumbrista: “La escena diaria” y otra más bien criollista “La musa del arrabal”. La noticia policial se distancia de su referente real y se relaciona más con la literatura popular. Para representar la marginalidad, Héctor P. Blomberg titula una serie de notas como “Crónicas de la vida trágica y pintoresca” en donde los temas centrales con la cocaína, el tráfico de drogas, la prostitución, incluso, cuenta la “verdadera” historia de la milonguita.

Mientras trabaja en él, Arlt, como cronista policial, recorre la ciudad, la vida nocturna de la periferia e, incluso, llega a conocer a los delincuentes, rufianes, asesinos.

De hecho, así, conoce, como cuenta Saítta (Saítta, 2000), a Noé Truman, un anarquista polaco que organizó la cadena de prostíbulos más grande del país, la “Zwi Migdal”, y del que Arlt extrajo no pocos elementos para componer a Haffner, el rufián melancólico, de *Los siete locos* (1929). Ya en 1929, cuando culmina este libro, Arlt es un escritor bastante conocido en el ambiente y la novela también es bastante bien recibida por la crítica contemporánea. La edición se agota rápidamente y la editorial *Claridad* la reeditará dos veces. En 1931 edita su continuación: *Los lanzallamas*.

En 1928, Arlt renuncia a *Crítica* para trabajar en *El mundo* que es un diario moderno, de atractivo diseño y cómodo tamaño. (Saítta, 2000) El primer director del diario, Alberto Gernuchoff, invita a los jóvenes escritores de aquel entonces, a formar parte de la redacción, así, es, como se incorpora Arlt, entre otros, dejando la escritura de noticias policiales en *Crítica*. Y comenzando a escribir, en una columna propia, *Las aguafuertes porteñas*, diariamente, desde el 5 de agosto de 1928 hasta su muerte el 26 de julio de 1942. En la época del golpe de estado encabezado por Uriburu, Arlt se dedica a investigar las características de las relaciones entre los sexos que orbita sobre el matrimonio. Es la etapa a la que nos abocaremos, ya que Arlt parece obsesionado por la cuestión de la hipocresía y el interés que subyace en las relaciones entre mujeres y varones de clase media. La escritura de estas aguafuertes, a su vez, coincide con la de su última novela, *El amor brujo* (1932), que, también, analizaremos en profundidad porque, en ella, la cuestión de las convenciones ligadas al noviazgo y al matrimonio, es el tópico central. Podemos decir que, a través de su protagonista, Arlt manifiesta su rechazo a la mediocridad y a la falsa moral de las mujeres de clase media. Al año siguiente, en 1933, publica un libro de cuentos, *El jorobadito*, en el que parece sintetizar sus ideas sobre las relaciones entre los sexos, como se verá más adelante.

Los siete locos- Los lanzallamas concentra la obra más importante de Arlt y, justamente, es la que analizaremos, en el capítulo cuarto, porque se puede leer, en ella, una percepción muy lúcida de la lógica falogocéntrica. La abundante crítica que han generado estas novelas, excepto Carbone (2007), dan por supuesto el carácter unitario de los dos textos. Cabe aclarar que, si bien no realizaré una descripción exhaustiva y completa de la obra de Arlt, sí quisiera señalar los aspectos centrales que predominan en las lecturas de la crítica especializada. Entonces, algunos se detienen en analizar en profundidad la estructura de las novelas, como es el caso de Rivera (1986). Otros, como José Amícola (1984), profundizan en las concepciones del poder y el avance de ideologías irracionales, ligadas al fascismo. Este investigador organiza la crítica

Arltiana en cuatro etapas: “El realismo urbano” 1926-52, “La angustia existencial” 1953-64 marcada por *Contorno*, “La sexualidad y las clase social” del que el texto de Masotta es el principal exponente y la etapa de los “oficios del vivir” 1972 a 1983. La lectura ideológica del fascismo, en la novela, va a ser, luego, discutida por Ana María Zubieta (1987), quien sostiene que los planes del astrólogo son una parodia de los modelos del utopismo libertario del siglo XIX. Por otro lado, Capdevila (2006) retoma la cuestión del poder, ligada a la violencia política y a las similitudes entre la novela y los supuestos de Sorel, para argumentar que *Los siete locos* pertenece a lo que denomina como un realismo visionario. Carbone (2007) analiza el funcionamiento del grotesco en las novelas y afirma que no componen una unidad a causa de la coyuntura histórica de cada libro – el radicalismo y el golpe de Uriburu- que trae como consecuencia que Remo Erdosain no sea el mismo personaje y que las concepciones estéticas e ideológicas de cada novela sean radicalmente diferentes.

La producción crítica que genera el personaje Arlt y su obra es tal que, casi inevitablemente, todo aquel que escriba/lea la crítica queda fascinado por los mitos que la misma crítica inventó sobre él. En consecuencia, otra operación de los críticos ha sido la de revisar estos mitos. Sin explicitarlo directamente, es lo que hace Saítta (2000), cuando escribe una biografía crítica de Roberto Arlt en la que recorre la vida del escritor, su lugar en el campo literario, su obra, sus personajes y obsesiones. Por otro lado, Goloboff (s/f) discute, con la crítica que asocia a Arlt al escritor sin formación e inculto, y sostiene que, por el contrario, Arlt fue absolutamente consciente de su carrera literaria, tanto en relación a su tarea de escritor que transitó por casi todos los géneros, como, porque leyó, admiró y atacó al edificio literario de la época. Además, Pauls (2006) retoma la cuestión del escritor a partir del nombre y de la potencia de la máquina literaria Arltiana, polemiza con varios mitos de la crítica Arltiana - la relación de Arlt con la lengua, con sus lecturas – y lee toda su obra desmontando los planes, las asociaciones y la extraordinaria sucesión de máquinas que se conjugan en ella.

Desde los Estudios Culturales, Sarlo (1988) se propone revisar en canon y, así, incorpora a Arlt en un mismo capítulo con Borges y Gironde, como parte de los que configuran el mapa literario receptivo de la experiencia moderna. Afirma que Borges elude las masas y configura una nueva zona de ficción, las orillas, mientras, Arlt permanece en medio de la urbe, exhibiendo lo que Sarlo denomina como los saberes del pobre. En “Guerra y conspiración de saberes”, Sarlo (1988) analiza la figura de Arlt como escritor, en relación a su lugar como sujeto cultural. Sostiene la hipótesis de que

Arlt inventa sus comienzos literarios – la precariedad de su formación y la exhibición de sus lecturas - debido a la privación cultural de origen. La hipótesis de Sarlo es que Arlt supo aprovechar de las malas traducciones, del folletín y, fundamentalmente, de los manuales pseudo-científicos, a los que podía acceder. Hipótesis a la que volverá en otros artículos como “Lo maravilloso moderno” (1993). Luego, profundiza en aspectos más puntuales de la obra de Arlt, como las sociedades secretas y el ocultismo (“Ensayo general” 1998), el impacto de la modernización y la ciudad, (“Ciudades y máquinas proféticas” 1999), la violencia política de sus novelas (“Un extremista de la literatura” 2000) o un Arlt inclasificable (“Roberto Arlt, excéntrico” 2000) dentro de la literatura, además de que discute la premisa de escribía mal. En este texto, afirma que Arlt fue capaz de mezclar los más diversos discursos – desde la novela del siglo XIX hasta la poesía modernista, pasando por la crónica roja y los saberes técnicos- y producir una verdadera máquina literaria.

Como se dijo anteriormente, los intelectuales que se reúnen, a mediados de 1950, en la revista *Contorno*, son los primeros que re descubren la obra de Arlt. Desde esta revista, releen el libro *Roberto Arlt, el torturado* (1950), de Raúl Larra, y le dedican, todo un número, a la obra arltiana. En uno de los artículos de la revista, “Una expresión, un signo”, Ismael Viñas retoma, y asume, las falencias de la escritura de Arlt, debido a su falta de formación, al uso de un lenguaje desprolijo y violento. “Él es nuestro primer escritor potente, que se expresa desde este idioma, que lo plasma y utiliza en modo de idioma, naturalmente, como si fuera el único lenguaje, el idioma del hombre.” (Viñas, Ismael, 1954: 4) Así, el hombre de Arlt aparece desnudo, en toda su angustia, entrampado y obsesionado por el poder, la humillación y el dinero. Piglia (1973), heredero de la tradición de *Contorno*, recorre la relación de la escritura con el dinero y el mercado para decir que, en Arlt, escribir era una fatalidad, una necesidad puesto que el dinero es garantía de sobrevivencia y de buena literatura. Realza, a través del personaje de *El juguete rabioso*, Astier, el robo a la biblioteca como emblema de la lectura económica de la literatura. En cuanto al análisis de los discursos ideológicos en Arlt, José Amícola (1984) realiza una investigación en la que pone a prueba cada uno de los discursos políticos implicados en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, hasta afirmar que es antifascista y antimilitarista, y arriesgar la hipótesis de que la narrativa de Arlt permite profetizar los horrores que se desencadenarán unos años más tarde a través del fascismo y el nazismo.

Con respecto a la relación entre ideología y literatura, Giordano (1999) apuesta por defender la estética, al afirmar que las lecturas politizadas subordinan o casi se olvidan de los procedimientos estéticos. Entonces, rescata la lectura crítica de González (1996) y de Aira (1993). Este último, en particular, le da preponderancia a los procedimientos expresionistas:

En Arlt, el mundo expresionista de contigüidades excesivas y deformaciones por falta de espacio en un ámbito determinado, un interior (su mundo es un interior), es una opción formal. Es inútil pensarlo en términos psicológicos o socio-históricos o lo que sea. La opción formal crea su mundo, y de uno pueden fluir todas las explicaciones que uno quiera. (Aira, s/n: 1993)

Puede pensarse que la ideología entraría en el “lo que sea” de Aira (1993). La operación de Aira es la de desviar la discusión de la sustancia hacia la forma, que es una operación que elude las valoraciones éticas. Respecto de los discursos en juego, Giordano (1999) afirma, releyendo a González (1996), que en Arlt se mezclan ideologías contradictorias,

el discurso bolchevique o en el discurso fascista, o en la perturbadora mezcla de ambos, Arlt descubre puntos ‘transideológicos’ en los que se produce un ‘aniquilamiento del sentido literal’, puntos en los que se quiebra ‘la norma de representación en la que reposa todo el universo político’. (Giordano, 1999: 29)

La línea crítica que componen Horacio González (1996), César Aira (1993) y Roberto Giordano (1999), se distancia de la crítica moral y apuesta por la ética de la lectura. Parece convincente, esta postura, sin embargo, es difícil pensar en la obra de Arlt, sin tener en cuenta a las ideologías, que se traslucen en su obra. En todo caso, podríamos reflexionar acerca de por qué Arlt permanece en el marco ideológico que la sociedad le ofrece: sea clasista, misógino o fascista. En este gesto, el autor no se limita a reproducir los discursos hegemónicos disponibles, sino que los tensiona, los exagera, los parodia y ese es el procedimiento arltiano por excelencia, como lo explica Sarlo (2000a) en “Arlt, el excéntrico” y en “Un extremista de la literatura” (2000b). La autora afirma que la discusión acerca del sentido ideológico de la ficción de Arlt, no tiene razón de ser, debido a que él muestra un estado de crisis que anuncia el cambio, por medio de un extremismo tal que no habilita las diferencias de izquierdas o derechas. “El extremismo arltiano es la ideología de quien desprecia a las ideologías por reformistas, ellas también son modos de la ensoñación consoladora de las masas.” (Sarlo, 2000b:

234) Arlt, alienado, permanece en el círculo vicioso de criticar a la clase media sin hallar una salida, pero es tan lúcido y cruento, en la representación de esa clase, que, necesariamente, se lee un atisbo de crítica.

En general, la crítica literaria – excepto los trabajos de Oscar Masotta (1982), Kathleen Newman (1991) y Elsa Drucaroff (1998) - ha eludido profundizar en las posibles relaciones entre las cuestiones formales o temáticas, y la sexualidad. En todo caso puede decirse que se ha pasado por alto el tema, o bien, se lo consideró como una cuestión subsidiaria a otros aspectos de la novela. Entre los que se acogen a esta última valoración crítica, se hallan los siguientes: Prieto (1986) afirma que es el mecanismo de la humillación, el que conduce hacia la perversión por lo que *Los siete locos* “convoca la constelación temática de un sexo lacerado por las prácticas de una sociedad represiva.” (Prieto, 1986: XX). José Amícola (2008), respecto de la misma novela, advierte que la crítica literaria no ha prestado atención a la dimensión de la violencia en los asesinatos sexuales (se refiere a la Bizca). Más allá de que este autor, en *Astrología y fascismo en Roberto Arlt* (1984), sí se detuviera en el análisis de la experiencia sexual que establece relaciones entre los personajes masculinos:

La sexualidad conflictiva es, por cierto, un vínculo que une la producción novelística de Arlt: mientras que Silvio Astier (de 1926) representa al héroe adolescente en su etapa de aprendizaje, Estanislao Balder (de 1932), protagonista de la cuarta y última novela de Arlt – *El amor brujo*-, corporiza el aburrimiento matrimonial del burgués en busca de la aventura sexual con la joven pequeño-burguesa que debe ser virgen. Estos recorridos vitales pueden entenderse como prolongaciones del personaje Erdosain en su vinculación entre sexo y sociedad. El tema es, pues, recurrente en Arlt y figura entre los que más le obseden. (Amícola, 1984:90)

Además, David Viñas (1997) afirma que el sexo deseado en el futuro, por el adolescente Astier, se realiza en la sexualidad degradada de Erdosain. Por último, Renaud (2000) hace alusión a la ambivalencia entre la homosexualidad y la heterosexualidad, así como, también, a cierta concepción infantil de la sexualidad, en Erdosain, como modos de la frustrante aventura del cuerpo en la ciudad.

Hasta este momento, hemos realizado un recorrido general por los principales temas que la crítica literaria de la obra de Arlt, ha señalado y profundizado. A continuación nos abocaremos, más puntualmente, al tratamiento que la crítica literaria hizo de la sexualidad, como tópico y como problema, en la narrativa del autor. Oscar Masotta escribe una serie de artículos críticos sobre Arlt, en una lectura marcada por el

existencialismo sartreano, y en la que realza la cuestión de la sexualidad. Estos artículos se reúnen en un libro, *Sexo y traición en Roberto Arlt* (Masotta, 1982), que es publicado como tal recién en 1965. En él, Masotta reflexiona sobre la sexualidad a partir de otra cuestión que la contiene: la humillación, puesto que la narrativa arltiana es el relato casi sociológico del funcionamiento de la comunidad de humillados.

Otro de los trabajos críticos que, junto con Masotta, aborda la cuestión de las relaciones entre los sexos, es el de Kathleen Newman. La autora, en *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina* (1991), se propone realizar una lectura en la analiza, en el marco mayor de la novela política argentina, el modo en que las crisis políticas suponen, también, crisis en las relaciones entre los sexos. Bajo esta hipótesis, afirma que Arlt, con *Los siete locos – Los lanzallamas*, en el contexto del golpe de estado de Uriburu, en 1930, inaugura una tradición, en la novela política argentina, que continúa en *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, en el contexto de la Revolución Libertadora de 1955, en *Hombres de a caballo* de David Viñas, ante el golpe de estado de Onganía, en 1966, y, finaliza con *Respiración artificial* de Ricardo Piglia en el contexto de la dictadura que se inicia en 1976. En este sentido, Newman afirma que

estos textos sirven con mayor nitidez al propósito de analizar la crisis del estado y de *gender system*: en estos textos, contra sus regularidades literarias, se despliegan los discursos del *gender system* y del estado durante los cuatro momentos de crisis política que periodizan la historia argentina. (Newman, 1991: 42)

Y, respecto de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, propone una hipótesis con la que coincido:

Uno de los aspectos más notables de las dos novelas de Arlt es que el estado no es la única formación discursiva presente en el texto: también aparece en primer plano el *gender system* como formación discursiva. (Newman, 1991: 47)

En otras palabras, esta cita confirma, en cierto modo, mi hipótesis de que Arlt es especialmente lúcido en cuanto a la percepción de las relaciones de poder, tanto respecto del estado y los ciudadanos, como respecto de las relaciones entre los sexos. Incluso, desde esta hipótesis, *El amor brujo* es una novela en la que se profundiza en el reglamento de género, dejando completamente de lado, la situación política del país.

Otra investigación que aborda la relación entre los géneros, es *Arlt, profeta del miedo* de Drucaroff (1998). Allí, la autora apuesta por una lectura que dé cuenta de la representación de la feminidad, en la escritura, y profundiza en el despliegue de la misoginia en las novelas, razón por la que plantea que el punto de vista de estas, es masculino, y los personajes femeninos son temibles o dóciles, según el tipo de relación que establecen con los varones. A modo de ejemplo, Drucaroff (1998) afirma lo siguiente, luego de leer algunas de sus aguafuertes:

La compasión de Arlt tiene, fundamentalmente, un solo destinatario: el varón, quien (como vimos) no está carente de recursos. El planteo de la necesidad de un sinceramiento en las relaciones entre los géneros y la brutal, valiosísima, conciencia de que la lucha de los géneros existe y es feroz, no alcanza para que Arlt renuncie a la misma mala fe de los narradores cómplices de sus relatos: aunque denuncie con justeza qué poco tiene que ver toda la farsa de la amistad o el amor entre varones y mujeres, aunque incluso se proclame la necesidad de que existan mujeres inteligentes que puedan burlarse de este juego y buscar su independencia (para lo cual salir a trabajar y ganar su propio dinero parece no estar mal visto), la mala fe triunfa. Por un lado no acepta nunca que en esa guerra, los varones entran con ventaja; por otro, no reconoce que la moral que se denuncia es la moral que el propio Arlt tiene internalizada, y que no toleraría de verdad ninguna mujer diferente de las que humilla y desprecia. (Drucaroff, 1998:242-3)

Efectivamente, la ficción de Arlt permite una lectura que afirma la *mala fe* del autor, al retomar la cuestión de la guerra entre los sexos y la constante estereotipación negativa de la mujer. Cabe aclarar que si bien la cita se refiere a las aguafuertes, la hipótesis de lectura que se desprende de ésta, afecta a toda la ficción arltiana, como lo demuestra la autora en los distintos capítulos del libro. Ahora bien, la lectura de Drucaroff (1998) conduce a un problema, desde el punto de vista del abordaje crítico: ¿tiene sentido acusar a Arlt de misógino? ¿Qué productividad tiene, dentro del campo de la crítica? Además, si el investigador lo hace, ¿en qué corriente de la crítica literaria se ubica? ¿Dentro de la tradición que lee los matices ideológicos de Arlt o en el circuito de las lecturas que provienen de los Estudios de Género?

En síntesis, la escritura de Arlt es lo suficientemente compleja como soportar todas estas lecturas críticas porque son textos capaces de absorber y refractar los discursos ideológicos y políticos de la época. En este sentido, desde mi punto de vista, la narrativa de Arlt no evidencia una misoginia consciente, sino que trasluce una sensibilidad precisa de las variantes del falogocentrismo que circulaban en los distintos discursos de la época. Es decir, que si la obra de Arlt se nutre de diferentes ideologías, entre éstas, están, también, las bases de la ideología de la domesticidad. Puede afirmarse, entonces, que opera una consciencia práctica, al decir de Williams (1977), capaz de expresar la vivencia, en tiempo presente, de una experiencia social que aún se halla en proceso. Experiencia que, en este trabajo, es la de la vivencia de la ideología de la domesticidad, como un proceso que genera sentimientos y que absorbe enunciados del falogocentrismo, incluso, bajo la pretensión de la resistencia. Estos sentimientos quedan plasmados en la ficción, integrándose, así, a la trama social. En este sentido, los conflictos centrados en las relaciones entre los sexos, pueden pensarse como parte de una estructura del sentir desde la que, quien escribe, absorbe los enunciados sociales que construyen las identidades sexuales, y los vuelca en la ficción imaginando las consecuencias más extremas posibles en las subjetividades sexuadas.

Así pues, por un lado, podemos decir que el universo de Arlt, es el universo del mal, de los seres más bajos, de los monstruos, de aquellos que, por exclusión social o individual, quedan al margen de la sociedad y, desde este lugar, Arlt hace desfilar todo su imaginario. En este sentido, no se trata tanto de elaborar un juicio moral sobre el autor o la escritura, sino, más bien, de demostrar que, en la ficción, se realiza todo un mapeo de tipos humanos, conflictos y lugares construidos sobre el sedimento del falogocentrismo. Y, por otro lado, desde mi punto de vista, las figuras y variaciones del falogocentrismo que están presentes en el periodismo y en la narrativa de Roberto Arlt, forman parte, además, de un imaginario socio-sexual común, razón por la que, también, se explicita en otros escritores como Enrique González Tuñón, Roberto Mariani y Nicolás Olivari.

En primer lugar, con respecto a la obra de Enrique González Tuñón, nos interesa *Tangos* (1926), volumen en el que reunió una selección de glosas de tangos que analizaremos debido a que, en ellas, se reitera la figura de la traición femenina y el, consecuente, asesinato de la mujer, por parte del varón despechado. González Tuñón, como buen exponente del desarrollo de los medios de comunicación de la época, escribió desde los más diversos géneros ficcionales: glosa, guiones de cine, obras

teatrales, cuentos, novelas, tangos. Es un escritor mencionado asiduamente en relación a Raúl González Tuñón, al diario *Crítica*, al tango, pero sobre el que aún faltan trabajos que profundicen en el análisis de su obra. Aparte de la producción periodística, en 1927, Gleizer editó su segundo libro, *El alma de las cosas inanimadas* y, al año siguiente, *La rueda del molino mal pintado* y en 1932, *Camas desde un peso*.

La recepción de *Tangos* está signada por la discusión que suponía el tango y el lunfardo, como materia de ficción, ya que, mientras Jorge Luis Borges apuntaba a encontrar la esencia del mundo del arrabal, sin caer en el uso del lunfardo, ni en sentimentalismos, otros escritores como Nicolás Olivari, defienden la lengua del arrabal y la cultura popular para sus ficciones. Por eso, Jorge Luis Borges, en 1927, al reseñar para *Síntesis*, *El alma de las cosas inanimadas*, dice que *Tangos* no es más que “una llorona prosificación de lloronas letras de tango, empresa comercial o diariera que disfrazó de libro y que atolondradamente firmó.” (Borges, s/n: 1927) Por el contrario, en el mismo año, Olivari, desde *Martín Fierro*, considera que *Tangos* es “el primer intento serio de literatura popular y netamente argentina” (Olivari, 1926: 250), así, celebra este libro, al que considera parte de la nueva generación literaria, en oposición a la vieja generación de la que sólo rescata a Leopoldo Lugones. Según Nicolás Olivari, González Tuñón conoce el arrabal, y es capaz de mostrarlo en toda su tragicidad. El libro, también, fue bien recibido, claro está, por los escritores que hacían del lunfardo y de los tópicos del tango, una estética legítima, como se infiere del prólogo a *Tangos* que escribe Last Reason - seudónimo del uruguayo Máximo Sáenz, escritor y periodista que se dedicó a retratar la ciudad y sus costumbres- (Korn, 2003).

Beatriz Sarlo (1988) incorpora a *Tangos*, a la serie de los nuevos escritores que tematizan el margen y lo considera, un poco apresuradamente, tan monótono y repetitivo como las narraciones de la considerada literatura popular. Esta valoración sobre *Tangos* es la que discute, sin explicitarlo, Guillermo Korn (2003) que retoma la analogía de la glosa como género discursivo y como concepto musical, para afirmar que más que glosas, son improvisaciones jazzeras; atendiendo más a la variación, que a la repetición. Sugiriendo alguna reminiscencia arltiana, Sarlo (1988) relaciona a las prostitutas, adictos y suicidas con los personajes de *Camas desde un peso*. A su vez, el hambre y la soledad de los marginales lo acercaría al realismo de Roberto Mariani, en donde la reiteración del bajofondo como escenario alude a cierta búsqueda estética de nuevos tópicos literarios, más que a una pretensión de realismo, dice Sarlo (1988).

Además, Gabriela García Cedro (2006) coincide con Sarlo, al ubicar a González Tuñón en el margen, apelando a la clásica dicotomía centro/ periferia y sostiene que éste mira, con distancia, el arrabal, evitando el ternurismo, y cualquier entonación moralista, e, incluso, apenas esbozando un cierto reclamo social. García Cedro analiza el uso del lunfardo y la mezcla de lenguajes, los paisajes del arrabal y sus personajes entre los que destaca a los hombres que pendulan entre la ilusión y el fracaso, desnudando la falacia del mito de ascenso social. A este análisis, se suma el estudio preliminar de Ojeda Bär y Carbone (2006) que acompañó la reedición de *El alma de las cosas inanimadas*, *La rueda del molino mal pintado* y *El tirano. Novela sudamericana de honestas costumbres y justas liberalidades*. Según Rivera (1980), González Tuñón escogió de los martinfierristas un cuidado esteticismo visible en el uso de procedimientos tales como las personificaciones y las metáforas, y, de los bodeístas, los tópicos sociales, sin la sensiblería de los herederos de Evaristo Carriego, ni la ingenuidad sociologizante de Manuel Gálvez, para representar a las víctimas de la modernización, que resultan ser matrices de ficción altamente productivas. Otra coincidencia de la crítica es la consideración de su primer libro, *Tangos*, como un lugar de aprendizaje, un borrador de escenarios, personajes y recursos que, luego, aparecen en el resto de sus ficciones.

Otro de los escritores, cuya obra abordaremos, es Roberto Mariani, un escritor que pertenece, por sus críticas a los *martinfierristas* y, por su escritura, al grupo de Boedo (Candiano- Peralta, 2007), aunque Ojeda- Carbone (2008) prefieran colocarlo, junto con Arlt, González Tuñón y Olivari, en la zona intermedia o alternativa entre Boedo y Florida. De la obra de Mariani nos interesa, en particular, analizar *Cuentos de la oficina* (1925) porque, en él, el autor retoma los estereotipos clásicos del ideograma del matrimonio: la mujer devoradora y la esposa hostigante. En cuanto a la recepción crítica, fue un libro elogiado en el ambiente literario por escritores como Nicolás Olivari o Roberto Arlt. En la revista *Martín Fierro*, Mariani publica algunos bosquejos con el mismo tópico del libro, es decir, la vida rutinaria de los empleados de oficina y, en julio de 1925, se publica una generosa reseña del libro firmada por Santiago Ganduglia. En ésta, el crítico celebra la llegada de estos relatos, y afirma que en él predomina una escritura realista, con intención de ser crítico de la vida social, tras la descripción fiel de la monotonía y la opresión, en la que viven los oficinistas. Es más, elogia “el realismo sincero” que permite reconocer, en la ficción, a los personajes de la vida real. En sintonía con la reseña de Olivari sobre González Tuñón, Ganduglia valora el efecto de realidad que logra el escritor, y lo considera uno de los mejores exponentes de la nueva

generación. (Ganduglia, 1925: 130) También, en 1925, Luis Emilio Soto, en “Variaciones sobre un libro de cuentos” (Soto, 1925: s/n), considera que *Cuentos de la oficina* logra dar a conocer la burocracia y la vulgaridad de ese ambiente, a través varios personajes que componen al perfecto burócrata. En conclusión, puede afirmarse que fue un libro que tuvo buena repercusión, en el ambiente literario, y que, desde ese entonces, fue ubicado en el terreno del realismo. Por último, antes del libro mencionado, Mariani había publicado *Las acequias y otros poemas* (1921), *Culpas ajenas...* (1922), aparte de una cantidad importante de obras de teatro.

Nicolás Olivari, como Enrique González Tuñón, pertenece al grupo de los escritores marginales. Olivari tiene una producción literaria importante, tanto en prosa, como en poesía. Respecto de este género, su primer libro, *La amada infiel* de 1924, le vale el rechazo de los escritores de Boedo, grupo del cual era fundador. Por eso es que Roberto Mariani (1924) considera a Olivari un escritor moderno y agudo que ha escrito un libro “desaliñado” (*La amada infiel*), demostrando cierta molestia por la irrespetuosidad de las formas. Raúl González Tuñón, por el contrario, celebra el gesto transgresor en la escritura poética de Olivari y lo lleva al grupo de Florida. Según Romano (1991), Olivari, junto con Raúl González Tuñón, resulta ser un ejemplo de síntesis superadora del conflicto, ya que supo articular elementos del realismo de Boedo con ciertos recursos estéticos de la vanguardia. Romano y Ojeda Bar- Carbone coinciden en ubicar la poética olivariana, ligada al grotesco, y emparentada con Discépolo, Pacheco y Arlt. Esta consideración no se contradice con las de Salas (2004) y Sarlo (1988) quienes coinciden en destacar el tópico del margen en su escritura. En 1929, año de publicación de *Los siete locos* de Arlt, Olivari publica su tercer libro, *El gato escaldado*, en el que insiste en retratar a los personajes feos y grotescos de Buenos Aires, y dedica el libro a Enrique González Tuñón y a María Luisa Carnelli, que son sus amigos.¹¹ Olivari, en 1930, declara su admiración por la potencia de las novelas de Arlt

¹¹ Entre los principales artículos críticos que han analizado la poesía de Olivari pueden citarse el de Eduardo Romano (1991) analiza la estética grotesca, línea que continúan Ojeda Bar y Carbone (2005). Prieto (2002) lee en la poesía de Olivari el uso del humor como recurso que neutraliza el patetismo y la tristeza de sus personajes, más cerca del lumpenaje que del mundo del trabajo. Viñas (2005) sostiene que Olivari pasa de la quebrada andadura de *La musa de la mala pata* a la mezcla jubilosa de grotesco e insolencia *El gato escaldado*. Mizraje (2000) recorre el impacto del cine en Olivari, al analizar *El hombre de la baraja y la puñalada y otros escritos sobre cine*. Viñas (2005) también retoma este texto al que considera de un vanguardismo politizado, publicado en 1933 y, en consecuencia, atravesado por la etapa

y rechaza la poesía de vanguardia, porque considera que ésta permanece en la pura imagen retórica sin atender a la vida urbana, al obrero ni a la realidad social. En esta época, forma parte, junto con Enrique González Tuñón, de la revista *Contra*, en consecuencia, Nicolás Olivari, María Luisa Carnelli y Enrique González Tuñón comienzan una etapa de un fuerte compromiso político, incorporándose, los tres, al Partido Comunista.

Bosoer (2005) considera que Olivari ocupa un lugar subalterno, desplazado de la literatura canónica, y, con esta hipótesis, aborda el caudal escriturario que la crítica literaria ha obviado/ olvidado. O sea, su obra en prosa, que comienza en 1922, con un libro de cuentos, *Carne al sol*. En este libro, Olivari, como afirma Bosoer, (2009) utiliza recursos a los que acudirá más adelante e, incluso, que parodiará en su poesía, como sucede con el sentimentalismo y algunas herencias del modernismo. En cierta medida, los textos críticos de Sara Bosoer, junto con la reedición, en 2009, de *Carne al sol*, marcan el inicio de una etapa, en la que se comienza a rescatar y analizar su obra en prosa. A propósito de ello, en esta investigación analizaremos una obra de teatro, "La pierna de plomo", que forma parte de un libro, mayormente compuesto por cuentos, titulado *La mosca verde* (1933). Con respecto a este libro, casi no ha sido abordado por la crítica literaria y nos interesa, en particular, la pieza teatral mencionada porque permite leer la exacerbación de la ideología de la domesticidad, en un singular monólogo que le dedica un hombre a su esposa, a la que recién acaba de asesinar. En otras palabras, esta obra es la exposición absurda de las razones del femicidio, ante el cuerpo muerto de la esposa.

Finalmente, podemos afirmar que Roberto Arlt comparte con Enrique González Tuñón, Nicolás Olivari y Roberto Mariani lazos sociales, estéticas, un grupo de pertenencia, la práctica periodística, un desigual compromiso con la izquierda y, por supuesto, la representación crítica, en ciertas zonas de la ficción, de las figuras que se desprenden del ideograma del matrimonio.

iniciada por Uriburu. En este texto, Olivari toma en sorna la censura- tópico que se inaugura con Uriburu- y que provoca la denuncia feroz del prólogo de la obra de teatro que escribe con Tuñón, *Dan tres vueltas y se van*, donde Viñas lee las influencias de García Lorca y de Pirandello en una obra irónica, llena de autocitas, que completa la etapa del grotesco criollo, en el teatro.

2.4 Alfonsina Storni, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli: la identidad femenina como condición de exclusión e inclusión al campo intelectual

La crítica literaria canónica ha reconocido la emergencia de los escritores de clase media / hijos de inmigrantes que luchan por un lugar en las letras, me refiero a Roberto Arlt, Enrique González Tuñón, Nicolás Olivari, por citar los que abordamos, pero no ha tenido demasiado en cuenta que, en este conjunto, había escritoras y que ser mujer y escribir, en la década de 1920, suponía asumir o resistir a un a priori de género. Las mujeres que escriben comparten ciertos condicionamientos con sus colegas varones: tanto unas como otros son descendientes de inmigrantes o inmigrantes, hacen de la escritura un medio de vida lo que los lleva a practicar diferentes géneros literarios- periodismo, poesía, teatro, narrativa-, asumen un compromiso social y político de izquierda – socialismo, anarquismo, comunismo-. Pero, a estos condicionamientos, es necesario agregar los propios del género sexual: el más evidente es que las mujeres no poseían derechos civiles- los obtienen en 1926- ni políticos – en 1946-, con lo cual se legitima en el derecho, la representación infantilizada sobre las mujeres, que puede leerse en la prensa de la época. De todos modos, las mujeres ingresan significativamente al mundo laboral (Lobato, 2000) a partir de 1910 y, en particular, al periodismo y a la escritura de ficción. Sin embargo, esta incorporación posee una marca específica: son vistas ante todo como un sujeto sexuado, luego, como periodistas o escritoras. Uno de los efectos de esta marca es el despliegue de toda una retórica sexual, mayormente misógina, sobre la escritura que las toma como referentes.

Retomando el argumento del párrafo 2.2, sostengo que la crítica literaria canónica, no se ocupó demasiado de las mujeres – escritoras, lo que oculta, como problema, la cuestión de la inclusión de éstas al campo intelectual. De aquí, se desprenden algunas incógnitas: ¿será que las escritoras no figuran en la crítica literaria porque eran menores o de baja calidad? ¿O será que no están, porque, en la crítica literaria actual, siguen operando las formas de exclusión que Alfonsina Storni, por mencionar un ejemplo emblemático, experimentó, a lo largo de su vida? En otras palabras, ¿por qué Alfonsina Storni, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli no son mencionadas como parte de la generación literaria de 1920? En verdad, respecto de esta última pregunta, el caso de Alfonsina Storni pareciera ser el más fácil de justificar porque ella, más bien, pertenece a la generación anterior, junto con Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez, Roberto Giusti, entre otros. Pero, siendo así, la pregunta

abarcaría solamente a Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli. Ahora bien, éstas, clara e indudablemente, pertenecieron a la generación atravesada por la polémica Boedo y Florida, en 1920, sin embargo, casi no están en la historia literaria.

La crítica literaria feminista es el principal aporte teórico para repensar el lugar de la mujer escritora, aunque ocupe un lugar marginal en el ámbito universitario, especialmente en la Argentina. Recién en la década de 1980, con el arribo de la democracia, la teoría feminista entra al país por medio de dos publicaciones emblemáticas. Una que se nutre de la investigación realizada en las universidades, pero se mantiene al margen de éstas, *Feminaria*¹² (1988- 2008), y otra que se inserta en la estructura universitaria, *Mora*¹³ (1995 en adelante). A través de la recepción de la teoría feminista e, incluso, de la teoría literaria feminista, es que se comienzan a publicar textos críticos que toman por objeto a las mujeres que escriben. Éstos se despliegan mediante diferentes objetivos propios del abordaje feminista. Uno de estos es revisar el tratamiento por parte del canon, de escritoras ya insertas al mismo¹⁴, y el otro es el de recuperar a escritoras olvidadas¹⁵ por la historia literaria.

¹² La revista *Feminaria*, (1988- 2008) dirigida por Lea Fletcher ha funcionado como primera receptora, en el país, de teóricas feministas – Judith Butler, Toril Moi, Rosi Braidotti, entre otras-, antes de que sean traducidas al español. Si bien sus colaboradoras- extranjeras y nacionales- provenían en su mayoría de la crítica literaria, la revista no estaba institucionalizada y pretendía no sólo fomentar el debate teórico, sino, también, el político. A partir del mes de agosto de 1991, se organizó una sección especial llamada “Feminaria literaria” que concentraba crítica literaria y relatos de ficción.

¹³ La revista *Mora* (1995 en adelante) que depende del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IEGE-UBA), es una publicación académica en la que se encuentran artículos de teoría feminista, de discusión crítica o teórica desde distintas disciplinas – filosofía, historia, literatura- y de crítica literaria feminista.

¹⁴ Respecto del campo intelectual argentino de los primeros años del siglo XX, las escritoras que ya formaban parte del canon y fueron releídas desde la teoría feminista son: Victoria Ocampo (Astutti, 2000- Molloy, 1991- Queirolo, 2004- Salomone, 2004), Silvina Ocampo (Astutti, 2000- Machi, 1998), Norah Lange (Molloy, 1991- Domínguez, 1996 /2007) y Alfonsina Storni (de la que no menciono la crítica porque lo haré con más exhaustividad en el cuerpo de este trabajo).

¹⁵ Respecto de la tarea de revisión, no es posible ser tan clara en la mención a las escritoras ya que no es una tarea terminada – y probablemente nunca lo sea-, pero entre los trabajos más significativos se encuentra el de Francine Masiello (1997) que rescata a escritoras tales como Herminia Brumana y Josefina Marpons. Y un artículo de Lea Fletcher (1993), cuya importancia radica en que, a partir de la revisión de la revista *Literatura argentina*, da cuenta de la cantidad de escritoras - María Raquel Adler, Nydia Lamarque, entre otras-, que hay en 1930, y de las dificultades que tienen para hacerse visibles en el ambiente literario. En los años noventa, la crítica literaria feminista argentina y norteamericana se abocó especialmente al siglo XIX, fruto de esta tarea fueron los textos de Batticuore (2000, 2005), Area (2005), Fletcher (1993), Frederick (1993), Masiello (1994) que re-estructuran el campo intelectual mediante la inserción en él de Juana Manso y Juana Manuela Gorriti entre otras. Aparte de los trabajos de Masiello (1997) y Salomone (2006) que menciono en el cuerpo del trabajo, sobre el ambiente intelectual

Existe un tercer abordaje no tan desarrollado por la crítica, que es el de la sistematización del campo intelectual en función de la incorporación, al mismo, de la mujer- escritora. Me refiero, por ejemplo, a la investigación publicada bajo el título *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, y realizada por Francine Masiello (1997). En ésta, la autora sostiene que el ingreso de las mujeres a la sociedad y a la cultura, en plena etapa de modernización, movilizó la esfera pública-privada y estimuló el surgimiento de la figura de la mujer como amenaza frente al ideal de nación, por parte de los escritores más conservadores. A la vez, la producción de las escritoras – a las que ubica en el centro de su análisis- es básicamente rupturista de los ideales de nación, de clase y de género. Masiello crea un mapa de mujeres imaginadas por hombres, y escritoras mediante el que construye el campo intelectual, pero casi no incorpora y, menos aún, discute con la crítica hegemónica, antes mencionada. Otra investigación que, a pesar de tener por objeto una sola escritora, sí enfrenta la tarea de reconstrucción del sistema literario epocal mediante la incorporación de la crítica hegemónica y feminista, es la de Alicia Salomone (2006), titulada *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*. A su vez, estas dos investigaciones se complementan perfectamente con otra, *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina*, escrita por Kathleen Newman (1991) porque si bien, la autora no toma por objeto a las mujeres que escriben, sí se dedica a investigar acerca de la relación que subsiste entre las crisis políticas y las relaciones de género. Como dijimos anteriormente, la hipótesis de Newman es que, en la novela política argentina, la tematización de las crisis políticas supone, también, una crisis en las relaciones de género, hipótesis que es realmente interesante para reflexionar sobre la representación de las relaciones entre los sexos.

de inicios del siglo XX, hay textos dedicados, puntualmente a escritoras no canónicas. Me refiero a textos sobre Emma de la Barra (César Duayen) (Nari, 1993- Nouzeilles, 2000- Mizraje, 1999), Herminia Brumana (Fletcher, 1987- Mazur, 1998- Solari, 2002/2004^a/2004b), Nydia Lamarque (Muschiatti, 1986), Salvadora Medina Onrubia (Saítta, 1995/2006- Barranteguy, 1997- Delgado, 2004- Guzzo, 2003/4-).

Más puntualmente, Masiello retoma los conceptos de Nación de Benedict Anderson y Homi Bhabba para mostrar, por un lado, las tensiones entre las representaciones de la nación y de la mujer en la imaginación masculina; y por otro, a las escritoras, sus producciones y modos de resistencia también en relación con las ideas de nación. Con este fin, recorre tres etapas vinculadas a la historia: el rosismo y la disputa entre unitarios y federales, la consolidación del Estado- Nación hacia 1880 y la celebración del Centenario, en 1910. En la primera etapa, Masiello sostiene que la imaginación masculina ubica a la mujer en lugares antagónicos y contradictorios en relación con la Nación, a la vez que las mujeres que escriben entran en el debate por la formación de la Nación.

Al impacto inmigratorio, Masiello agrega la mujer imaginada como signo del fracaso del proyecto civilizatorio e, incluso, como amenaza al orden. Así afirma que la prostituta pasa a ser la figura central que sintetiza la incomodidad que generan estas mujeres que no ocupan un lugar doméstico fijo. Entonces, la mujer de la imaginación masculina representa la imposibilidad de contener el comportamiento aberrante de los subalternos. Así, coloca en un mismo nivel la amenaza que significó la modernidad y la mujer mediante el análisis de textos que representan los sectores más conservadores del campo intelectual: *Eurindia* (1924) de Ricardo Rojas, de la revista *Inicial* (1923-6), *Lucía Miranda* de Hugo Wast (1929). De los textos seleccionados se desprende que la mujer imaginada como amenaza corresponde al sector conservador, vinculado al poder político.

En los años del Centenario, según Masiello, la mujer pasa a ocupar el lugar de sujeto subversivo debido al desarrollo del movimiento feminista y sus publicaciones entre las que menciona la columna que escribe Alicia Moreau de Justo, “Juana Pueblo” en *Claridad y Vida femenina*. Así, destaca la participación política de Julieta Lanteri, Elvira Rawson, el aumento de las publicaciones feministas y la producción literaria de Emma de la Barra, Alfonsina Storni y Hermina Brumana. Masiello da por supuesto el impacto social del movimiento feminista, a pesar de que es una aseveración bastante discutible. Salomone, en un punto intermedio, da cuenta de las organizaciones feministas a las que varias escritoras se vinculaban, señalando el carácter marginal del movimiento. Entonces, siguiendo a Salomone (2006), considero que las mujeres feministas se incorporaron al campo intelectual e hicieron explícita la experiencia de subordinación que vivieron.

Con algunas diferencias, Masiello y Salomone coinciden en la afirmación de que las mujeres forman parte de la heterogeneidad que conlleva el incremento poblacional en esta etapa. Entre otros fenómenos, el ingreso masivo de las mujeres al mundo laboral trajo como consecuencia el cuestionamiento de la diferencia sexo-genérica debido a la salida del ámbito privado de ésta en una época en la que carecía de derechos civiles y políticos. En este contexto, como dice Salomone (2006), la escritura de mujeres se ve teñida de enormes contradicciones y tensiones respecto de la experiencia vivida.

Salomone destaca, en la constitución del campo intelectual, la ampliación del lectorado que supone la aparición de géneros discursivos con una predominante función conativa; el incremento de la población, el desarrollo de nuevas empresas culturales – radios, revistas, teatros, editoriales de libros a bajo costo-. Sobre el Centenario, Salomone explica cómo los proyectos nacionalistas más conservadores de Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez o Ricardo Rojas conviven con agrupaciones políticas que se oponen a éste. Me refiero tanto a las organizaciones políticas de izquierda como a las agrupaciones feministas. Salomone propone que Storni se inserta en el campo intelectual, como una más de los/as nuevos/as sujetos intelectuales que tienen un origen común y un compromiso con la literatura que los/as lleva a la búsqueda de un lugar en el campo cultural. Cabe aclarar que esta hipótesis de Salomone discute con los supuestos ya instalados, en la crítica literaria, y que afirman que Storni pertenece, solamente, a la generación del Centenario. En verdad, Salomone llega a esa conclusión, que considero mu acertada, luego de haber leído y analizado, no sólo la poesía sino, también, la obra periodística, narrativa y teatral de la autora.

Para comenzar con la ubicación, en el campo intelectual, de Storni, podemos decir que ella llega a Buenos Aires en 1912, luego de haber vivido en San Juan y en Santa Fe. Se aloja en pensiones o en casa de amigos, junto con su hijo. Entre otras, es amiga de Salvadora Medina Onrubia, a la que conoce en Rosario. Ambas parten de esta ciudad hacia Buenos Aires y comparten el hecho de ser madres solteras, situación que si bien implicaba una condena social, era bastante común en la época. A su vez, tanto Storni como Medina Onrubia son conscientes, y viven en carne propia, la situación de desigualdad en que vivían las mujeres, lo que las llevó a comprometerse con el feminismo.

En cuanto a la inserción laboral, Storni posee una experiencia que señala el trayecto habitual del trabajo femenino- fue obrera, empleada, secretaria- hasta llegar a tener cierta estabilidad en cargos docentes. Esta experiencia laboral le da a Storni un

conocimiento agudo de las mujeres que trabajan, lo que, sin duda, se plasma, luego en su escritura periodística. El magisterio supone cierto ascenso social ya que es un ámbito laboral legitimado para las mujeres en tanto se lo pensaba como una extensión de la maternidad. No está demás recordar, que muchas de las mujeres que formaron parte del *Consejo Nacional de la Mujer* de 1900 eran maestras normales traídas de E.E.U.U. Quizás por este antecedente, el magisterio era una vía de entrada a la esfera intelectual: podían acceder al conocimiento y a la cultura. Con lo cual, éste ha sido un espacio propicio para la escritura: Herminia Brumana es un ejemplo de apropiación y resignificación del espacio con una mirada crítica hacia la subjetividad femenina, (Fletcher, 1987) e, incluso, polemiza con el nacionalismo de Gálvez y con los consejos de Castelnuovo, dirigidos a las mujeres, como explica Masiello (1992).

Otro ámbito laboral que frecuenta Storni, y que comparte con los escritores/as de clase media, es el periodismo. En el mismo año en que llega a Buenos Aires, publica el relato “De la vida” en la revista *Fray Mocho*. Ya en 1916, fecha de edición de su primer libro de poemas, colabora en revistas variadas: *La Nota*, *Proteo*, *Atlántida*, *Hebe*, *El hogar*. Esta última inaugura con ella una sección dedicada a jóvenes poetas. (S/A, 15-09-1916) Storni colaboraba no sólo con poemas, sino, que, también, ensayaba diversos géneros – cuento, diario de viajes, notas de opinión, cartas- en varias revistas y diarios de la época, ya que era un modo de acceder al público y de obtener ingresos. De hecho, publicó, no sólo en revistas cercanas a su primer lugar de inserción, *Nosotros*, como *Atenea* (1918-9) dirigida por Rafael Arrieta, *Crisol* (1920-1922), o *Hebe* (1918-1920); sino, también, en publicaciones ligadas a la izquierda como *Tribuna Libre* (1918-1923) donde Arlt, en 1920, publica “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, *Nervio* (1931-1936) en la que, también, colaboraron algunos escritores de izquierda como Castelnuovo, Barletta, Brumana. Y *Poesía* (1933), en la que colaboraron Norah Lange y Jorge Luis Borges, entre otros. (Lafleur-Provenzano-Alonso, 2006). Además, fue colaboradora del diario *La Nación* en el que, aparte de publicar sus poemas, colaboró con crónicas femeninas en 1920 y 1921 – como veremos más adelante- y con crónicas de viajes, que fueron el resultado de su viaje a Europa, en 1930, y que se publicaron como “Diarios de navegación”, por último, en 1937, hizo un extenso viaje al sur argentino y a Chile que reflejó en la columna “Carnet de ventanilla”.

De su obra periodística, en este trabajo, nos interesa el período en el que se dedica a escribir crónicas femeninas, que se divide en dos etapas. En la primera, en 1919, se hace cargo de la columna *Feminidades*, que se publica en la revista *La Nota*.

Ésta es una publicación pequeña e intelectual que permite ver la tensión entre los discursos hegemónicos y contra-hegemónicos sobre la mujer. Y en la segunda, en 1920-1921, escribe la columna *Bocetos Femeninos*, en *La Nación*, diario que se sumaba al relato de la posición hegemónica de la mujer, ligada a la domesticidad a través de un suplemento dominical. En relación con el feminismo, Storni, desde su columna, apoyó las iniciativas de Julieta Lanteri, quien funda el *Partido Feminista Nacional* en el que prevalece la reivindicación del sufragismo. Esta última, junto con Alicia Moreau desde el Partido Socialista y Elvira Rawson desde el radicalismo, realiza un simulacro de sufragio femenino. Si bien, entre las feministas había un consenso en bregar por la igualdad de derechos civiles, no sucedía lo mismo con los derechos políticos. En estas crónicas, Storni, no sólo escribe sobre cuestiones actuales del feminismo, sino que retoma los ideales de la domesticidad que se reproducen en este tipo de textos y utiliza estrategias como la mimesis y la ironía para criticar estos valores. En este sentido, en el próximo capítulo, se abordarán las crónicas femeninas de Storni para ponerlas en diálogo con las aguafuertes domésticas de Arlt, ya que la comparación permite hacer evidente el funcionamiento de las lógicas falocéntrica y feminista.

Cabe destacar que la obra periodística de Storni, en general, y estas columnas, en particular, no han sido objeto de la crítica literaria hasta la llegada del abordaje feminista sobre Storni, en 1980. Kirkpatrick analiza poesía inédita de Storni (1989) y la prosa periodística (1990, 1995) en la que la investigadora organiza el corpus y analiza el lugar de enunciación y el singular uso del melodrama en éstos. Casi al mismo tiempo, en Argentina, Delfina Muschietti (1992) publica un trabajo – “Estrategias de un discurso travesti” - que probablemente forme parte de la primera recepción nacional de la prosa periodística en la crítica literaria argentina. En 1998, se publica una compilación de la prosa periodística de Storni, fruto de un trabajo de investigación de las autoras- Mendez, Queirolo, Salomone- y, al año siguiente, Muschietti edita, a través de Losada, la obra completa: la poesía, los cuentos, la obra dramática, la prosa periodística hasta una novela breve. Estos dos textos abren toda una etapa de lectura crítica de la prosa periodística - Gociol, J. (1998), Mizraje, M. (1999), Plotnik, V. (1998), Mendez, M. (2000)- que coincide en ver en Storni a una escritora transgresora de los roles sexogénicos impuestos. A esto se le suma el trabajo de Graciela Queirolo (2004) que analiza la representación de las mujeres trabajadoras, desde un punto de vista histórico.

En la misma línea de estos trabajos, en el 2006, realicé un análisis de las columnas femeninas de Storni (Diz, 2006) en *La Nota* y en *La Nación*. Mi hipótesis, en este texto, es que Storni despliega diferentes estrategias, ligadas a la ironía y a la parodia, con el objetivo de corroer las identidades de género de la época. En el mismo año, Alicia Salomone publica el libro que ya hemos mencionado y en el que propone que la obra periodística de Storni se encuentra a tono con la obra de otras escritoras dedicadas al ensayismo latinoamericano, en relación con la ineludible reflexión acerca del lugar que ocupan como mujeres escritoras. Esta nueva zona de la crítica literaria sobre la escritora, destaca la consciencia con la que Storni se hace cargo de estas columnas, ya que conocía el lugar al que estaba destinada por su condición sexual.

Debido a la publicación de su segundo libro de poesías, *El dulce daño* (1918), *Nosotros* organiza un banquete en homenaje a la autora, al que asisten, entre otros, los directores de la revista - Roberto Giusti y Alfredo Bianchi-, Manuel Gálvez, José Ingenieros. Según Galván- Gliemmo (2002), este evento ubicó a Storni en el centro del ambiente literario, lo cual es muy probable ya que la revista tiene más de diez años de existencia y se había constituido en parámetro de legitimación literaria.

Lo antedicho, más la ubicación de Storni como mujer moderna que propone Salomone (2006), nos permite tomar distancia de la afirmación de Sarlo (1988), respecto del carácter marginal de la entrada al campo intelectual de la poeta, ya que, al inicio de su carrera, ella se halla entre los escritores e intelectuales que construyen el canon de la literatura argentina, es decir, ella colabora asiduamente en la revista *Nosotros*, que, como sabemos, se erige en representante del conjunto de las expresiones artísticas, como lo enuncian en la presentación,¹⁶ es receptiva respecto del surgimiento de nuevas publicaciones y está pendiente de los acontecimientos de la vida cultural. En tal sentido, se hace eco de la creación de la *Academia de la Lengua* y celebra a Ricardo Rojas, quien escribe la primera *Historia de la Literatura Argentina* que, en 1923, le vale el Premio Nacional de Literatura.

¹⁶ “Esta revista no será excluyente. No desdeñará las firmas desconocidas. Si lo hiciere, renegaría de éste su origen, humilde como el lector ve. Todo aquello que bien pensado y galanamente escrito a sus puertas se presentare, recibirá una afable acogida. Ningún otro anhelo anima a sus directores que el de poner en comunión en sus páginas, las viejas firmas consagradas con las nuevas ya conocidas y con aquellas de los que surgen o han de surgir. Siempre que lograra revelar a algún joven, ya podría esta revista vanagloriarse de su eficacia. Y si estas aspiraciones pudiesen salvar las fronteras de la patria y extenderse a toda la América latina, mejor aún. Nada de más urgente necesidad que la creación de sólidos vínculos entre los aislados centros intelectuales sudamericanos.” (S/F “Nosotros”, 1907: pág. 5-6)

En 1920, Storni ya había publicado cuatro libros de poemas- *La inquietud del rosal* 1916, *El dulce daño* 1918, *Irremediablemente* 1919 y *Languidez* 1920- que la ubican en la etapa posterior o heredera del modernismo. Con *Languidez* obtiene el segundo puesto en los premios nacionales y el primero en los municipales (Galán – Gliemmo). Luego, publica *Ocre* (1925) y *Poemas de amor* (1926) a través de los que afirma su lugar en el campo intelectual en tanto poeta, en desmedro de su extensa producción en prosa. Sin duda, esto se debe a la relación que mantiene con la escritura: su vocación es la poesía y el resto de su escritura se justifica más en el aumento de sus ingresos que en el compromiso estético. Finalmente, en la década de 1930, publica *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938).

En la revista *Nosotros*, Storni publica poemas y recibe críticas de sus libros, durante toda su carrera. Probablemente como consecuencia de sus contactos, se integra en una revista que la recibe del mismo modo que aceptará a Emilia Bertolé y a Delfina Bunge. La operación de *Nosotros* respecto de las mujeres no es original, más bien ilustra una modalidad propia del período: incluye a las escritoras desde la excepcionalidad y con una mirada crítica más sexual que textual. Por ejemplo, en la reseña que Jordán escribe en la revista, dedicada a *Irremediablemente* (1919), éste afirma que

Con la señorita Storni puede hablarse sin eufemismos, ya que ella misma nos da ejemplos de claridad en el decir, en las viriles y armoniosas estrofas de su verso, en las que la autora pone y dice todo. (Jordán, 1919: s/n).

De esta cita, quisiera destacar dos aspectos que explicitan el androcentrismo de la mirada. Por un lado, al igual que Giusti, se elige la masculinización como un procedimiento mediante el que se elogia la escritura, “viriles y armoniosas estrofas”. Por otro, dentro de la misma reseña, un poco más adelante, el crítico advierte que su poesía no debe ser leída por mujeres, sino, por “los hombres que han mordido la vida.” (Jordán, 1919: s/n). Así, Jordán parece escribir con una obsesión más cercana a encorsetar la escritura/ lectura femenina, que a analizar la poesía storniana.

Este sesgo de incluir afirmando la excepción tiene una cierta tradición en la revista, ya que unos años antes, en 1912, *Nosotros*, a través de una de sus encuestas, inaugura el debate sobre la relación entre la mujer y el saber letrado. Los editores preguntan a los lectores: “¿Es más culta la mujer que el hombre en nuestra sociedad?”

(A.A.V.V., 1912)¹⁷ lo que instala la lógica falogocéntrica. El planteo de la encuesta, y sus respuestas, son un buen ejemplo de que el ambiente literario recibe la presencia femenina y ésta lo lleva a cuestionarse acerca de qué es o debiera ser una mujer, ya que subyace el temor de que éstas, en la esfera pública, pierdan su feminidad. Las fundamentaciones son intuitivas y contradictorias, pero coinciden en dos aspectos: por un lado, el sujeto de la enunciación se posiciona en la identidad masculina, lo que le da derecho a decir qué es una mujer y qué lugar deben ocupar en la sociedad. Y, por otro, sea que se considere que la mujer es inferior o superior al varón, siempre se reafirma la diferencia sexual como origen desde el cual una misma adjetivación adquiere sentidos diferentes; por ejemplo: un hombre culto es aquél que se forma en el plano intelectual y desarrolla una vida pública. Una mujer es culta porque posee un saber innato: la maternidad a la que se le suma la belleza y la moral. La encuesta no sólo reproduce los enunciados propios de la ideología de la domesticidad, que proliferaban en las revistas de divulgación general, sino, que es el origen de que se inicie una columna titulada "Crónica Femenina" (Pouchan, 1912: s/n) y firmada por una lectora Fanny Pouchan. Esta columna, en la que la autora intenta justificar los artificios de simulación de las mujeres de clase media-alta, muestra el efecto, en las mujeres, de la ubicación sesgada de las mujeres en el sistema literario.

La poeta participa de las cenas- homenaje de *Nosotros*, de las reuniones organizadas por Horacio Quiroga a las que acudían, entre otros, Oliverio Girondo y Norah Lange, de las reuniones del grupo *Signos* que recibe a Federico García Lorca y a Ramón Gómez de la Serna. Storni, junto con otras escritoras, es absolutamente consciente de que es vista como un sujeto sexuado por sus contemporáneos. Es más, en casi todas las biografías de la poeta se comentan distintas anécdotas al respecto, pero quisiera detenerme más específicamente en la recepción crítica de sus coetáneos, para comenzar a dar ejemplos de la retórica sexual, sensiblemente misógina, que predominaba en el lenguaje de la crítica literaria. Dos ejemplos emblemáticos son los siguientes: el de Roberto Giusti (1955), amigo personal de la escritora, y el de Eduardo González Lanuza (1938), escritor vanguardista que critica la estética de la poeta, por asociarla al modernismo tardío. Justamente: dos generaciones distintas y dos puntos de vistas opuestos frente a la estética de su obra, actualizan la lógica falogocéntrica que

¹⁷ Un análisis más detallado de la encuesta puede leerse en Diz, 2006.

vela la valoración sobre las escritoras. Entonces, por un lado, Giusti recuerda así los comienzos de la poeta:

Desde aquella noche de 1916, esa maestría cordial, que todavía después de su primer libro de aprendiz, era una vaga promesa, una esperanza que se nos hacía necesaria en un tiempo en que las mujeres que escribían versos -muy pocas- pertenecían generalmente a la sub literatura, fue camarada honesta de nuestras tertulias, y poco a poco, insensiblemente, fue creciendo la estimación intelectual que teníamos de ella, hasta descubrir un día que nos hallábamos ante un auténtico poeta. (Giusti, 1955: 120)

De esta cita, se desprenden enunciados que no son originales, sino, que, más bien, formaban parte del lugar común de la caracterización de la mujer- escritora, en la época. Por ejemplo, la afirmación de que las mujeres que escriben, hacen “sub-literatura” y que Storni se destaca porque se transformó “en un auténtico poeta”, es decir que, al recibir una marcación, lingüística, masculina, accede a la condición de poeta. Como seguiremos viendo, en el discurso crítico, predomina la representación de lo femenino como una alteridad absoluta e inferior, por eso es que, cuando se la nombra en masculino, se la está elogiando, sólo por el hecho de que se la coloca en el terreno de los iguales. Este es uno de los fenómenos en que podemos observar, con mayor evidencia la injerencia del campo social sobre el campo intelectual que perjudica a las mujeres.

Por otro lado, los integrantes de la revista *Martin Fierro*, si bien comparten, cenas, reuniones, peñas, con la poeta, consideran, como explica Salomone, que su poesía era de mal gusto y viciada de procedimientos modernistas. Entonces, sin el matiz paternalista de Giusti, González Lanuza justificaba la escritura de Storni, en razón de su condición femenina:

Sacrificó la poesía en aras de su personalidad (...) Y la Poesía se vengó con crueldad (...) Mujer inteligente y fuerte, no logró realizarse como poeta por no haber sabido superarse a sí misma. (...) Su sexo constituía una traba. Aún teniendo genio, las dificultades hubieran sido inmensas. Tratándose de una escritora inteligente y batalladora como ella, el peligro adquiriría aspectos más solapados. Aceptó el reto, y éste fue su mayor mérito y su irreparable error. Su mérito como mujer que supo tomarse los derechos que se le negaban; su error como poeta, porque la poesía no puede servir para nada ajeno a sus propios fines. (González Lanuza, 1938: s/n)

De ambas críticas se deduce que lo femenino era lo singular – poetisa- en oposición a lo general – poeta- y los adjetivos se dividen reactualizando la lógica binaria: lo femenino, sensible, pasional se opone a lo viril, cerebral, inteligente. Sin embargo, González Lanuza es muy lúcido al detectar el conflicto que atraviesa a la escritora, al decir que la inteligencia le jugó una mala pasada, al hacerla consciente de la debilidad

de su sexo. Esta ejemplificación podría culminar con la injuria que le dedica Jorge Luis Borges, cuando se refiere a sus intervenciones con la frase “la chillonería de comadrita que suele inferirnos la Storni” (Muschiatti, 1999: 12), cuestión descripta por Mizraje (1999) y utilizada para ubicar a la poeta en las discusiones estéticas de la vanguardia por Muschiatti (2003).

Storni es un caso emblemático por su estratégica ubicación en el campo- está en el centro – y porque su poesía es leída, es más, tiene cierto público que le da un reconocimiento social, una popularidad inhabitual. Ejemplo de ello, es el hecho de que ella organiza recitales de poesía, como fue el que realizó, en 1925, en la ciudad de Mar del Plata, junto con Beatriz Eguía Muñoz, Margarita Abella Caprile y Mary Rega Molina, con el aplauso de 1700 personas. Podemos decir que en 1925, Storni ya es una escritora con cierta presencia en los medios, sus libros se venden, e, incluso, eran usuales los reportajes a la escritora, así como su presencia en las peñas del Café Tortoni. Este evento repercute, tangencialmente, en la revista *Martín Fierro* (1924-7) ya que aparece un pequeño comentario, firmado por Espinillo, que alude a un artículo escrito por algún escritor de Boedo, probablemente Elías Castelnuovo, en el que se burla de las poetas que aparecen en la nota que les dedica la revista *Caras y Caretas*. En ésta, aparecen las cuatro poetas fotografiadas, disfrutando de la playa en el balneario de Mar del Plata. (S/A “Cuatro poetisas en Mar del Plata”, *Caras y Caretas*, año XXVIII, n° 1375, Buenos Aires, 07-02-1925) El comentario de Espinillo apunta a criticar el tono con el que los jóvenes realistas se referían a las poetas:

Los jóvenes realistas (?) han encontrado una nueva aplicación a su literatura: atacan con ella a las poetisas. En una revista de ideas... ajenas (Malatesta- Conan Doyle, etc.) he leído últimamente un sueltito de un realismo sorprendente, escrito al parecer, por un italiano. (el `Caras y Caretas'; `la Alfonsina', etc.) (...)

A los que conocemos el ambiente periodístico, con el cúmulo de sus vanidades, no resulta un poco feo ese abuso de la fotografía al que aludís, jóvenes; pero no por eso debéis embestir como fieras contra las poetisas (que para nosotros no son argentinas ni suizas sino talentosas o mediocres), llegando hasta el insulto. (...)

¿No tienen derecho ellas a vender sus libros?

(Espinillo, “Pero.. ¡Jóvenes realistas!” en *Martín Fierro*, año II, n° 17, 17-05-1925, Ed. Facsimilar, pág. 112)

Así, Espinillo demuestra que en la época detectaban el matiz sexista con el que se adjetivaba a las mujeres aún cuando este comentario apunte a aportar más argumentos a la disputa entre el realismo y la vanguardia propia de Boedo y Florida. En este sentido es significativo lo que destaca Salomone (2006): mientras, en Buenos Aires, su poesía sufría los designios de su identidad sexual, en la misma época, en

Madrid, María Luz Morales considera que la escritura de Storni es cosmopolita, irónica y moderna, lo que sienta las bases de otra mirada crítica. La recepción nacional de Storni es coherente con un espíritu de época que ve, a la mujer, como una alteridad que es necesario reafirmar. Esta experiencia lleva a la poeta a asumir ciertas actitudes. Por ejemplo, dentro del ámbito literario, no sólo se relaciona con sus colegas varones, sino que, también, establece vínculos con otras escritoras, con las que construye una red sororaria. Me refiero a su amistad con escritoras tan disímiles entre sí como Salvadora Medina Onrubia, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou o Delfina Bunge.

Como se puede deducir del comentario de Espinillo, la retórica sexual con la que se califica a las escritoras, también, era usual en revistas de izquierda como *Contra* o *Claridad*, inclusive, al lado de artículos sobre el feminismo o sobre el rol de las mujeres en la revolución. A modo de ejemplo, *Claridad*, a inicios de 1930, publica dos artículos, uno dedicado a hacer un balance de lo publicado durante el año anterior, escrito por Ramón Doll (“La producción literaria hoy” Ramón Doll *Claridad* n° 198 11-01-1930) y otro dedicado por entero a las mujeres que escriben y firmado por Norberto Lavagnino (“Literatas” Norberto Lavagnino *Claridad* n° 199 25-01-1930). En el balance de Ramón Doll, conocido crítico de la época, predomina una visión pesimista de la producción literaria, excepto por la aparición de *Los siete locos* de Arlt, a la que considera como la mejor novela argentina de entonces. Cuando aborda la poesía, más allá de sus opiniones acerca del pésimo nivel de la poesía en general, la retórica sexual se hace presente de una manera realmente sugestiva. En primer lugar afirma: “Escandalosa es ya la producción poética nacional. De un solo sexo se calcula que hay diez millones de cabezas que se dejan acariciar por las musas.” A partir de esta frase, ironiza acerca del crecimiento progresivo de la “población poeta” y luego continúa: “En cuanto a los poetas y poetisas de sexo indefinido, de inspiración andrógina, su peligro entra en los dominios de la higiene social y fuera de este trabajo crítico” y afirma: “si bien tenemos que atravesar todavía la zona cenagosa de la poesía femenina, de raigambre ostensiblemente genital.” Es decir, que casi veinte años después de las valoraciones de la revista *Nosotros*, sobre las escritoras, y, desde una posición ideológica de izquierda que no es hostil al feminismo (en la misma revista se publican artículos de actualidad que hacen apoyan la lucha de las mujeres por un lugar más equitativo en la sociedad), se sigue reproduciendo una lógica falogocéntrica que devalúa la producción poética, ya con marcas de un lenguaje hipersexualizado como lo demuestran las frases “ambigüedad sexual”, poesía “genital”, etc.

El otro artículo, “Literatas”, continúa esta línea argumental e, incluso, aporta una definición que no tiene desperdicio:

Literata es la mujer que desentendiéndose de la cocina y de las labores propias de su sexo se dedica a garabatear cuartillas, suponiendo en ella misma la materialización del Verbo. Valbuena jugaría con el vocablo partiéndolo en dos trozos iguales: lite-ratas, aplastando la última partícula a la generalidad de las mujeres que en nuestro país se dedican a la literatura para desdicha de sus parientes y allegados. Puras ratas, y pobres ratas de albañal suburbano, nos resultan las tales. Ratas conscientes de su misión de propagadoras de la mala peste que es la literatura ora ramplona, y cursi, ora obscena y pornográfica. (Lavagnino, Norberto “Literatas” en *Claridad* n° 199 25-01-1930)¹⁸

De la cita se desprende que la retórica sexual devino, más bien, en injuria ya que no sólo condena el hecho de que determinadas mujeres se desvíen del modelo de la *mujer doméstica*, sino que, además, las considera “ratas”, portadora de una peste que destruye la literatura. Efectivamente, como se desprende de las dos últimas palabras, Lavagnino está horrorizado por el erotismo de la poesía femenina, ya que considera que estas mujeres- poetas no tienen vergüenza en manifestar su deseo sexual, al punto tal que las considera, por ello, más indignas que las mismas prostitutas, quienes, comercian con su cuerpo, pero, al menos, se avergüenzan de ello. Es más, luego, se pregunta: “¿Debemos entonces, considerar a tales “poetisas” más despreciables que las citadas mujerzuelas?” Entre las poetas que menciona aparece Salvadora Medina Onrubia a la que le sugiere que es mejor que se dedique a la militancia política, en lugar de escribir obras teatrales; y Storni ante la que se pregunta: “¿Por qué Alfonsina Storni, en lugar de contarnos sus hallazgos de buenos mozos en los trenes y en los paseos, no se procura uno para su particular regalo?” Como se puede leer, la irritación que causa la escritura femenina no tiene argumentos estéticos ni clasistas, sino que, más bien, es el rechazo hacia una subjetividad femenina que no se atiene a lo que la sociedad espera de ella. Incluso, es notable el lugar de autoridad literario- moral que asume el autor del artículo que considera que sólo una escritora vale la pena, Susana Calandrelli, por su “sencillez y buen gusto”.

¹⁸ Todas las citas siguientes responden a esta anotación bibliográfica.

Por último, el autor recuerda, con nostalgia y pena, aquellos tiempos en que ellos, los escritores, creyeron que Clara Beter era la nueva voz de la poesía femenina. Justamente así se está haciendo mención a una de las estafas más curiosas de la vida literaria. Me refiero a la publicación, en 1926, de *Versos de una...* firmado por Clara Beter. Este libro de poemas fue leído, por la generación de Boedo, como una serie de versos escritos por una prostituta, es decir, que mostraban las penurias de su vida, tal como los bodeístas las habían imaginado, en la ficción. Es más, el libro se publica con un prólogo de Elías Castelnuovo en el que él afirma:

Clara Beter es la voz angustiada de los lupanares. Ella reivindica con sus versos la infamia de todas las mujeres infames. (...) Clara Beter, hundida en el barro, no protesta: protesta el que la mira. Ella cayó y se levantó ahora nos cuenta la historia de sus caídas. Cada composición señala una etapa recorrida en el infierno social de su vida pasada. Esta mujer se distingue completamente de las otras mujeres que hacen versos, por su espantosa sinceridad. (Roland Chaves (Seud. de Castelnuovo) en Beter, Clara, 1998: 33)

Estas palabras de Castelnuovo no sólo reivindican el ímpetu de denuncia del realismo social, sino que explicita que Clara Beter es la voz femenina que ellos querían leer, en oposición a las escritoras reales, que, como acabamos de leer, no eran muy bienvenidas. Sin embargo, como es sabido, este libro esconde una estafa, ya que, en realidad, lo escribió César Tiempo, y lo firmó con el seudónimo Clara Beter, con la intención de hacerles una broma, a los escritores realistas. Como es de prever, durante bastante tiempo creyeron en la existencia de Clara Beter, e, incluso, la buscaron para conocerla personalmente. Desde mi punto de vista, la jugarreta de César Tiempo es, indudablemente, uno de los ejemplos más exquisitos de la disociación que existía entre lo que los escritores varones esperaban de las mujeres y lo que ellas, efectivamente, producían.

Retomando a Storni, existe un cierto consenso, en la crítica actual, en describirla como un sujeto consciente de su identidad de género, de los prejuicios de su época y resistente desde la escritura. En este sentido, Muschietti (1986, 2006) y Sarlo (1988) coinciden en que la poesía de Storni tematiza y rompe los estereotipos sexuales, colocándola en la serie de la literatura femenina junto con Lange, Ocampo y Lamarque. Masiello (1997) avanza un poco más y sostiene que Storni cuestiona la idea de Nación, identidad y de lengua. Desde una perspectiva feminista, Masiello (1997) relea la poesía de Storni con la hipótesis de la poeta se sitúa en el feminismo y, desde allí plantea el

problema de la voz propia y la voz ajena. La ubica en serie con dos escritoras casi desconocidas - Josefina Marpons y Herminia Brumana- porque las tres trabajan sobre operaciones de hibridación de los géneros discursivos; y cuestionan el lugar de las mujeres en la sociedad. Sarlo, como ya dije, retoma a tres escritoras insertas en el canon: Lange- Storni- Ocampo (Sarlo, 1988) y unidas por la tematización del erotismo. Y Muschetti (2006) incorpora a Nydia Lamarque, periodista y poeta que se destaca por su participación en *Contra*, en relación a la escritura poética de Storni y Lange. Sin embargo, la debilidad de estas series femeninas yace en dos cuestiones: por un lado, en que no se profundiza demasiado en las razones de la cada serie, más allá de que sean mujeres. Y, por otro, tampoco se destacan las diferencias de origen, ideológicas y estéticas que tienen entre sí. Por ejemplo, Storni proviene de los sectores medios, inmigrantes, es reconocida en la época como poeta, se acerca al socialismo y al feminismo, Lange y Ocampo provienen de la clase alta y están insertas en la vanguardia, Josefina Marpons y Herminia Brumana son escritoras casi desconocidas, que se han destacado por su activismo político en el socialismo, pero que casi no han tenido injerencia en el ambiente literario. Nydia Lamarque, que tampoco ha recibido demasiada atención por parte de la crítica, ha sido una escritora vinculada a los escritores de Boedo que escribe en la revista *Contra* y está claramente posicionada en el comunismo, que es desde donde se acerca al feminismo.

Otro desarrollo de la carrera literaria de Storni lo constituye su participación en el ambiente teatral, como autora de obras infantiles y para adultos. Ella había recitado en las radios, se había iniciado como actriz en la adolescencia con lo cual tenía un vínculo con el ambiente. Antes de *Dos farsas pirotécnicas* que reúne dos obras teatrales: “Cimbellina en 1900” y “Polixena y la costurerita”, Storni, en 1927, asiste al estreno de otra obra de su autoría: “Dos mujeres- El amo del mundo”. Cabe aclarar que, justamente, esta pieza teatral será analizada, en este trabajo, porque es una obra en la que Storni profundiza en la crítica a la subjetividad femenina hegemónica. Además, tiene notables coincidencias con otra, *Las descentradas* (1929), escrita por Salvadora Medina Onrubia, y en la que, también, se problematiza la cuestión de la subjetividad femenina.

A Alfonsina Storni y a Salvadora Medina Onrubia las une, aparte de la amistad, la fecha en que arriban, del interior, a la ciudad cosmopolita, la asunción de la maternidad en soltería, el periodismo como ámbito laboral, la militancia política, el acercamiento al feminismo y, claro, la literatura. Medina Onrubia fue una activa

militante anarquista y feminista, una periodista y escritora no demasiado leída en la época, aunque, sí, muy conocida por su accionar político y su vinculación con el diario *Crítica*. La lectura de la crítica y de las biografías de Medina Onrubia, nos deja la sensación de que es más un personaje en sí mismo que una escritora ya que abundan las anécdotas de ella en relación inversamente proporcional a la merma de la recepción lectora de su producción. La vida de Medina Onrubia ha sido relatada varias veces, desde las memorias de su hijo, Helvio Botana (1977), y de su secretaria, Emma Barrandeguy (1997) hasta el trabajo de Josefina Delgado (2004) que reconstruye su vida privada y pública.

Medina Onrubia, a través de *Crítica*, se halla en el centro emergente de la vanguardia y la escritura de izquierda, junto con los hermanos González Tuñón, Arlt, Borges, entre otros. Medina Onrubia estuvo vinculada al periodismo desde antes de llegar a vivir en Buenos Aires. Ya en Gualeguay, enviaba sus colaboraciones a *Caras y Caretas*, luego se trasladó a Rosario, en donde trabajó en una fábrica, conoció a Storni y publicó artículos en medios locales. En 1913 se traslada a Buenos Aires, vive en distintas pensiones, con su hijo, colabora en revistas tales como *PBT*, *Fray Mocho* (Saítta, 1995) y desde su militancia en el anarquismo llega, a formar parte de la redacción de *La Protesta*, y de *La Antorcha*. Aproximadamente, en 1915 conoce a Natalio Botana, y, desde esta fecha, será una de las figuras principales de *Crítica*. No podría afirmar si escribió o no, en él, pero sí facilita que algunas personas, sobre todo mujeres, trabajen allí, lo utiliza en función de distintos fines políticos - de los que la liberación de Radowitzky en 1930 y el ensayo de voto de Lanteri serían sus mejores ejemplos-, y, tras la muerte de Botana en 1941, será su directora y enfrentará innumerables dificultades político- familiares relatadas en sus biografías.

Con respecto a su militancia anarquista, ella se destacó por su compromiso no sólo con Simón Radowitzky, sino, también, con Severino Di Giovanni, además, dio un discurso ante los asesinatos de obreros durante la semana trágica, en 1919. Incluso, en 1930, su accionar político la lleva a la Cárcel del Buen Pastor, por orden de Uriburu. En 1930, a pesar de que el anarquismo está en contra de los derechos políticos de las mujeres, ella hace difundir en *Crítica* artículos de Julieta Lanteri sobre el sufragio femenino, y funda una organización feminista llamada “América Nueva”.

Como explica Barrancos (1990), es sabido que el anarquismo se manifestó en contra de la ideología de la domesticidad y, en ese marco, se produjo una gran cantidad

de material para divulgación, sobre la sexualidad. Los anarquistas parten del supuesto de que la sexualidad está ligada a la herencia y a la identidad biológica, a partir de la cual el hombre es activo y la mujer es pasiva y tiene la función esencial de la reproducción, aparte de ser la que puede controlar el ímpetu del hombre. Se deslinda el amor de la sexualidad y se considera al primero como puramente espiritual, donde el cuerpo es prescindible. Los anarquistas se encargaron de la publicación y divulgación de textos referidos a la sexualidad, marcados por el tópico del amor y el placer. Uno de sus mayores exponentes es Max Nordau. Este considera que la institución matrimonial está en decadencia y prueba de ello es la lujuria y el placer individual. Está convencido de que el objetivo del amor es la descendencia y que el matrimonio sacrifica el amor, por el interés económico. Nordau afirma que la unión matrimonial sostenida en el interés económico, acarrea una descendencia defectuosa. Barrancos (2000) lee, en estos enunciados, las influencias de Darwin y Spencer sobre la moral social en relación con la evolución humana. Las mujeres anarquistas, por un lado, denunciaban el machismo de sus compañeros, pero, por otro, se oponían al feminismo ya que lo asociaban al reformismo o la burguesía. Éstas fueron las únicas que, si bien veían en la maternidad una función revolucionaria, plantearon la necesidad del control de la natalidad en función de una maternidad voluntaria y consciente. Además, propulsaban la liberación de las mujeres de la opresión patriarcal, estaban en contra del matrimonio, al que consideraban como un marco legal de una relación de prostitución ya que el sentido del casamiento estaba en una conveniencia económica. El ideal del anarquismo, de claras vetas románticas, es el amor libre por el cual la pareja permanece unida siempre y cuando haya un deseo de estar juntos, un amor sincero. Consideran que cambiar a las personas, para, a su vez, cambiar los vínculos, es la única manera de combatir el adulterio, el matrimonio y la prostitución. El anarquismo se vio influenciado por las ideas de Malthus sobre la relación entre el crecimiento poblacional y la merma de alimentos y por la eugenesia que sostenía la creencia de la superioridad de ciertas razas humanas sobre otras. Esta combinación, en el anarquismo argentino, devino en una clara defensa del derecho de la mujer a controlar sus embarazos. Así, como en los centros anarquistas se impartían clases de literatura y de ciencia, otro tema de divulgación era el de la sexualidad relacionada con la liberación amorosa, el control de la concepción, la maternidad consciente. Cuestiones que, lógicamente, eran contrarias a los ideales de la domesticidad en los que la sexualidad es reprimida o, mejor dicho, es

hablada en lugares específicos, como ante el médico, y en donde se separa el placer del matrimonio.

Medina Onrubia, además, fue una asidua practicante de la teosofía, seguidora y amiga de Krishnamurti – uno de sus referentes principales que causa revuelo en su paso por Buenos Aires-. Compartía esta pasión con Roberto Arlt, de quien, afirma Abós (2001), era muy amiga. Si confiamos en los relatos biográficos de Barranteguy (1997) y Delgado (2004), podemos suponer que Medina Onrubia no sólo tenía numerosas amistades relacionadas con el anarquismo, sino, también, literarias y teatrales ya que ella era, con Botana, la anfitriona de numerosas reuniones que, en 1930, se hacían en la quinta de Don Torcuato y a la que asistían no sólo escritores argentinos como Oliverio Girondo, Norah Lange; sino, también, extranjeros como Pablo Neruda, el muralista Sequeiros, Federico García Lorca, entre otros. Aparte de hacer del periodismo un medio de vida y un espacio de escritura y difusión de sus ideales, Medina Onrubia se dedicó a la literatura, ensayando varios géneros - cuento, teatro, poesía y novela-. De la lectura de la biografía de Barranteguy, que menciona un poemario titulado *Los claveles colorados*, y del artículo de Guzzo (2003), que menciona un cuento “*El gato anarquista*” escrito a partir de una noticia, se deduce que existe material, aún inédito. A pesar de su vasta producción, es escasa la mención de la recepción de su obra en la época y aún no se han editado trabajos de investigación que permitan delimitar la totalidad ni el impacto de su escritura.

En tanto mujer inserta en el ambiente intelectual y político, es cierto lo que afirma Saítta (1995 y 2006) respecto de que Medina Onrubia hace de sí misma una imagen que la aleja completamente del paradigma femenino social y culturalmente aceptado en la época. Saítta afirma que, en la ficción, Medina Onrubia cuestiona la tradición literaria por el hecho de que no se identifica con la representación de la feminidad y demuestra que tanto en la escritura como en su propia experiencia de vida, Medina Onrubia construye una identidad alternativa. Guzzo (2003) da cuenta de la participación militante de Medina Onrubia y realiza un trabajo comparativo (Guzzo, 2004) entre el teatro de Medina Onrubia y el de Capetillo con la hipótesis de que, desde dos lugares distintos de Latinoamérica, ambas sintetizan los ideales del anarco feminismo de la década de 1920. La crítica (Saítta, 2006; Delgado, 2004) menciona la publicación y estreno de su primera obra de teatro, *Almafuerte*, en 1914; a la que le seguirán *La Solución* (1921) y *Las descentradas* (1929). Esta última tuvo cierto impacto debido al abordaje del tema, ya que obtiene la felicitación de Alfredo Palacios

(Delgado, 2004, 2007), y, 1933, seis años después, varias escritoras- Emilia Bertolé, Alfonsina Storni, Amparo Mom, Herminia Brumana- le hacen un homenaje, según lo relata Barrandeguy (1997). Sylvia Safta (1995) considera que tanto en *Las descentradas* como en la novela *Akasha* (1924) y algunos de sus cuentos publicados en *El vaso intacto y otros cuentos* (1926) pueden como disruptoras del paradigma del folletín en el que se enmarca la escritura. A las obras mencionadas, se puede agregar una obra de teatro centrada en la Guerra Civil Española, *Un hombre y su vida* (1936) y dos libros de poemas, *La rueda Milagrosa* (1921) y *El misal de mi yoga* (1929). Sobre el primero aparece una breve reseña en la revista *Caras y Caretas*, en la que se considera que son pocos los poemas que pueden rescatarse de él. De esta reseña interesa no tanto la valoración negativa sobre su escritura como el argumento que la sostiene. Se afirma que Medina Onrubia es un caso más de la premisa general que incluye a las mujeres que escriben poesía:

Un crítico inglés famoso, Edmundo Gosse, hablando de los versos de Cristina Rossetti, observa que las poetisas son capaces, como los poetas, de elevarse a las más altas regiones de la poesía; pero no pueden repetir la hazaña con la misma frecuencia que los poetas, por lo cual, aconseja a aquellas que no publiquen muchos versos. De la autora de este libro puede decirse que es aplicable, en cierto grado, la observación de Glosee. (S/A “Los libros” en revista *Caras y Caretas* n° 1213, 31/12/1921, pág. 8)

Un recorrido atento por las principales revistas literarias que giran en torno a los grupos Boedo y Florida, llevan a la conclusión de que la obra de Medina Onrubia, al igual que la de María Luisa Carnelli, tuvo una escasa o nula recepción. Y cuando la tuvo, como se puede leer antes, la condición femenina sigue siendo una alteridad absoluta, es decir, es lo primero que se lee y se considera una variable legítima de evaluación literaria. Aparentemente, Medina Onrubia no formó parte de la polémica Boedo- Florida, pero su anclaje ideológico, su lugar central en el ambiente literario a través de *Crítica*, la publicación de poemas y ensayos en *Claridad*, son indicios del lugar que ocupada entre los escritores de izquierda. En síntesis, Medina Onrubia formaba parte del campo intelectual de la época debido a sus amistades y a sus publicaciones. Como Storni, fue consciente de las limitaciones impuestas a las mujeres, participó de agrupaciones feministas y anarquistas, así como, también, de sociedades teosóficas.

La última de las escritoras, cuya obra analizaremos, es María Luisa Carnelli. Ella nació en La Plata, en 1898, y, desde muy jovencita se sintió atraída por el mundo del

tango. Se desempeñó como escritora y periodista, es más, formó parte del mismo ambiente literario alrededor de *Crítica*, tanto por sus vínculos personales como por su producción. En cuanto a los primeros, cabe destacar que fue la pareja de Enrique González Tuñón y era amiga de Carlos de la Púa, Last Reason y Nicolás Olivari (por eso Nicolás Olivari le dedica *El gato escaldado*, junto con González Tuñón). Podemos decir que estaba entre los escritores vinculados al lunfardo que Sarlo (1988) ubica en el margen y en el mundo del tango. Es más escribió varias letras, pero con seudónimos masculinos tales como Luis Mario o Mario Castro.¹⁹ Como Emma de la Barra (César Duayen), Carnelli paga un costo común en algunas escritoras: el seudónimo para escribir en aquellos géneros no habilitados a las mujeres, en este caso, las letras de tango. Claro está que ni Storni, ni Medina Onrubia necesitaron acudir a ello. Es más, mientras Carnelli necesita del seudónimo masculino como llave de ingreso en el mundo del tango, Storni utiliza, lúdicamente, el seudónimo masculino, Tao Lao, en las crónicas femeninas, cuestión que retomaremos más adelante. En tanto periodista y poeta, Carnelli colaboró en revistas tales como *Noticias Gráficas*, *Atlántida*, *El Hogar*, *Caras* y *Caretas*. Su producción ficcional estuvo enteramente ligada a su compromiso político que se confirma con su afiliación al Partido Comunista. Su obra poética muestra un camino de la poesía íntima - *Versos de una mujer* 1923, *Rama frágil* 1925- a una política ligada a la denuncia social- *Poemas para la ventana del pobre* 1928, *Mariposas venidas del horizonte* 1929. De su obra, nos interesa su única novela, *¡Quiero trabajo!* (1933), porque en ésta se narra la historia de una mujer que ensaya todas las variantes de la subjetividad femenina habilitadas por el falogocentrismo, hasta que encuentra un nuevo espacio de identidad: la revolución.

María Luisa Carnelli, aparte de periodista y escritora como Storni y Medina Onrubia, fue una destacada militante comunista que participó activamente en el frente republicano de la Guerra Civil Española. Es más, como Raúl González Tuñón, ella viaja a España como corresponsal de guerra de la revista *Ahora*. En España, colabora con crónicas en algunos diarios madrileños como *El sol. Diario de la mañana del Partido Comunista*, en 1937, y *La libertad. Diario Republicano Independiente del Frente*

¹⁹ Entre sus tangos se encuentran: “El malevo”, “Moulin Rouge”, “Se va la vida”, “Cuando llora la milonga”. Para más detalle sobre su vinculación con el tango, ver “Luis Mario, Mario Castro o... María Luisa Carnelli” (Cabrera, 2006), “María Luisa Carnelli” (Pinsón, 2010)

Popular, en 1938.²⁰ Durante su estadía, aparte de su labor de periodista, se relaciona con el movimiento feminista y mantiene una relación amistosa con Antonio Machado.

2.5 Ser escritor/a: experiencia sexuada y condicionamientos de género

Este capítulo está anclado en Argentina, con el fin de dar cuenta de los dispositivos de poder que construyen el ideal de la familia nuclear en relación o contraposición con los discursos resistentes, en particular, las distintas expresiones del feminismo – como movimiento político-. Así, es como explicamos que, en plena etapa de modernización, diferentes discursos – científicos, periodísticos, estatales- promueven la separación de las esferas pública y privada con un criterio sexo-genérico: el lugar de la mujer es el espacio privado, lo que se divulga mediante el arquetipo de la *mujer doméstica*, que es la que concentra el ideal de realización femenina. A su vez, el antimodelo femenino es el de la prostituta, la que no sólo es un cuerpo excesivamente erotizado, sino, que es la subjetividad que se define por su presencia en la esfera pública. Entre estas dos identidades opuestas, propias del pensamiento falocéntrico, se recortan otras subjetividades que se asimilan – o no- a ellas: la feminista, la obrera, la periodista, la soltera – escritora, entre otras. La institucionalización de la domesticidad, sumada a las características del movimiento feminista y al ambiente literario funcionan como marcos orientadores desde los cuales ubico, centralmente, a Alfonsina Storni y a Roberto Arlt, en primer lugar, porque ambos, desde sendas columnas periodísticas, critican las subjetividades sexuadas que se potencian en relación al matrimonio, cuestión a desarrollar en el próximo capítulo.

Entonces, si, por un lado, Roberto Arlt ocupa el lugar del típico escritor de clase media, que circula en el periodismo al mismo tiempo que escribe ficción. Arlt mismo se ha ocupado de construir una imagen de sí relacionada al conflicto que significa tener que trabajar y no dedicarse de lleno a la literatura, así, como, también, destaca su falta de formación académica debido a su pertenencia a la clase media. Por el otro, Storni resulta ser un ejemplo emblemático de las operaciones de exclusión e inclusión que formaron parte de su experiencia como mujer- escritora porque ella fue consciente de estos posicionamientos y puso en acción estrategias de resistencia a ellos.

²⁰ Por ejemplo “El invierno en nuestra sierra y la moral de sus soldados” en diario *El sol. Diario de la mañana del Partido Comunista*, año 1, n° 118, 12/10/1937, Madrid.

En resumen, en primer lugar, afirmo que en el período 1919-1933, por un lado se ponen en acción múltiples dispositivos que imponen el ideologema del matrimonio y, por otro, surge el movimiento feminista que resulta ser un ámbito ideológico desde el cual reflexionar sobre la resistencia al falogocentrismo. En segundo lugar, afirmo que las aguafuertes domésticas que escribe Roberto Arlt, concentran la lógica del discurso falogocéntrico y las crónicas femeninas de Alfonsina Storni despliegan procedimientos de la lógica feminista, cuestiones que se abordarán en el próximo capítulo. En tercer lugar, ya no en el plano del discurso periodístico, sino, en el de la escritura literaria, Arlt y Storni forman parte de una generación de escritores, provenientes de los sectores medios, que retoman los estereotipos y mitos que conforman la subjetividad sexuada, alrededor de la figura del matrimonio y del noviazgo. Cabe aclarar que estos tópicos, que suponen la representación de la diferencia sexual, están directamente relacionados con la experiencia de éstos, como varones y mujeres de clase media, en el seno del campo intelectual. Es decir, que es relevante, entonces, antes de abordar los textos, tener en cuenta qué lugar ocupaba cada uno en el campo intelectual y en qué aspectos, esta experiencia es diferente, como consecuencia de los condicionamientos de género.

Entonces, mientras Roberto Arlt, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani y Nicolás Olivari perciben y recrean ciertas variaciones del falogocentrismo, las escritoras, Alfonsina Storni, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli, entran al campo con ciertas condiciones que se sostienen, solamente, en el hecho de que sean mujeres. Es decir, más allá de los condicionamientos históricos propiamente dichos (carencia de derechos civiles y políticos, entre otros), la recepción contemporánea de las obras escritas por mujeres es escasa y, cuando aparece, se destaca la acentuación de la condición femenina, la que supone otra inteligencia, otra estética, otra escritura, en un sentido indudablemente devaluativo, que pone en evidencia la lógica binaria. En otras palabras, a lo largo de este capítulo hemos recorrido algunos ejemplos de esta obsesión de la crítica masculina por diferenciar e inferiorizar la escritura de mujeres, lo cual es una consecuencia de un medio social en el que estas afirmaciones están legitimadas. Es decir, la experiencia de las mujeres que escriben, está inevitablemente influida por estos condicionantes del imaginario socio-sexual, por lo tanto, las escritoras, o bien se atienen a lo que se les destina socialmente (que en la escritura tanto periodística como literaria, se destaca por la asimilación de determinados estilos, géneros y temas), o bien resisten a ese modelo, tanto mediante actitudes y declaraciones dentro del campo intelectual – a modo de ejemplo, basta recordar el tono provocador que, según fuentes de la época,

caracteriza tanto a Storni como a Medina Onrubia-, como a través del ensayo de procedimientos discursivos que apunten a destruir, corroer y desviar los estereotipos subjetivos que se desprenden del falogocentrismo. En este contexto, el feminismo, en un sentido amplio, se configuró como un espacio alternativo de construcción identitaria, para las escritoras que se resistían a adaptarse a los parámetros hegemónicos de feminidad.

Capítulo 3 Domesticidad y subjetividad sexuada en las columnas periodísticas de Storni y Arlt

3.1 Domesticidad y cultura de masas

Los primeros treinta años del siglo XX se caracterizaron por una sucesión de cambios, conflictos y movimientos inmigratorios que pueden aunarse bajo la denominación de proceso de modernización. Tanto la literatura como el periodismo, van a dar señales de sus impresiones frente a ese presente barroco y huidizo a la vez. Beatriz Sarlo (1988) afirma que una de estas reacciones frente a este proceso ha sido la melancolía e idealización del pasado, ante un presente corrupto e intolerable. La escritura periodística, en este aspecto, es el espacio ideal para tener una idea del impacto de las múltiples novedades de la vida moderna: el consumo, la política, los hábitos. Entre la heterogeneidad temática a disposición de cualquier lector, hallamos una constante mención a las subjetividades modernas y sus costumbres, gestos y modos de vestir. Además, los vínculos entre el periodismo y los escritores siempre fueron estrechos y, en el caso de los escritores de clase media, hijos de la inmigración, este ámbito pasó a significar una fuente de ingreso, además, de ser un espacio de socialización y establecimiento de vínculos personales.

Junto con el espíritu modernizador y el crecimiento de la población, aumentó notablemente la industria editorial. Ejemplo de ello son editoriales como *Tor*, *Claridad Mucci* que editan libros baratos que iban desde la novela europea del siglo XIX, hasta ensayos filosóficos y políticos, mayormente ligados al anarquismo (Romero, 1995) y, en las que publican la mayoría de los autores que se analizarán. Además, no podemos dejar de lado la profusión de revistas literarias (Lafleur, H.; Provenzano, S.; Alonso, F., 1968) como: *Nosotros*, *Ideas*, *Letras*, *Proteo*, *Vida Nuestra*, *Atenea*, *Tribuna libre*, *La Nota*, *Martín Fierro*, en las que solía haber un espacio para la lectora- mujer.

Magnone (2006) relaciona el auge del comercio, del consumo y de la publicidad con el desarrollo de la prensa, durante el primer gobierno de Irigoyen, y afirma que una de las características del periodismo del período 1916-30, es la politización por medio de la sátira y el debate de ideas, el tono de polémica que, también, surge en el enfrentamiento Boedo- Florida. Magnone (2006) organiza el sistema de publicaciones periódicas en tres “empresas culturales significativas”: las revistas ligadas a los diferentes grupos de inmigrantes, el auge de la novela semanal y las colecciones ligadas

a la literatura social, como fueron “Los pensadores” y “Claridad”. Ahora bien, sean diarios destinados a la élite intelectual o a los sectores populares, todos coinciden en incorporar columnas o secciones para las mujeres.

A mediados de 1910, el diario que se destacaba era *La Prensa*, por su alto tiraje y por ser de los primeros en adaptarse a las nuevas técnicas de impresión. Luego, se encontraba *La Nación*, no sólo por su tiraje, sino por la tradición que, ya en esa época, suponía. Es un diario que, si bien innova tecnológicamente y gráficamente, se lo considera de ideas en el sentido de que da cuenta de los lineamientos políticos, económicos y culturales de la clase hegemónica. (Saítta, 1998) A su vez, es un periódico que suponía un lector intelectual, razón por la cual, para los jóvenes escritores, publicar en él era una instancia de reconocimiento. Entre otros, Alfonsina Storni era colaboradora de este diario: publica poemas, cuentos, hasta notas de opinión y, además, encabeza, durante un tiempo, las columnas femeninas del mismo. A éstos podemos sumarle dos diarios emblemáticos de 1920, más ligados a los sectores intelectuales emergentes, que al conservadurismo de *La Nación*. Me refiero a *El Mundo* y *Crítica*, los cuales, como dijimos anteriormente, nuclearon a los escritores de clase media que conforman el ambiente literario de la época.

A su vez, las políticas educativas, las campañas de alfabetización y los avances tecnológicos introdujeron un nuevo modelo de lector ligado a las capas medias y/o populares. En este marco, la mujer-lectora tuvo un lugar de preponderancia ya que numerosas publicaciones como *Caras y Caretas*, *El Hogar*, y folletines tales como *La novela semanal*, *La novela para todos*, *La novela del día*, le estaban destinadas. Las mujeres constituían un público particular, a tal punto que hubo publicaciones específicamente femeninas, así como, también, secciones dedicadas a las mujeres en las revistas de interés general. Se escribieron artículos de diversa índole en los que prevalecía el mito de la mujer como sujeto inferior al que había que enseñar y controlar, conformándose estos espacios en voceros del androcentrismo. En su investigación sobre las novelas semanales, Sarlo (1985) caracteriza a este lectorado, nuevo, sin formación intelectual y masivamente femenino. El movimiento urbano y las campañas de alfabetización influyen en esta nueva figura: la lectora de novelas semanales que busca, en la experiencia de lectura, un ámbito de evasión y de identificación, a la vez.

Entonces, la escritura para mujeres es un fenómeno que coincide con la expansión de la industria editorial y con la emergencia de la mujer como lectora, producto de las políticas alfabetizadoras del estado y de la implantación de las

ideologías de la domesticidad. Parece una confluencia perfecta que genera una importante producción escrita que refuerza el arquetipo de la *mujer doméstica*. Esta inclusión de los relatos para mujeres, en los que predomina una función conativa que se sostiene sobre la ideología de la domesticidad, se extiende a las revistas, incluso, a las revistas literarias, hasta llegar a constituir un género discursivo ya que, a pesar de los diferentes soportes, se mantienen constantes estructurales, estilísticas y temáticas que las aúnan.

Si bien en algunas revistas argentinas del siglo XIX (Batticuore, 2005; Fletcher, 1993; Área, 2005; Masiello, 1994) ya había artículos femeninos, es, en el proceso de modernización, cuando este tipo de escritura se desarrolla significativamente debido al surgimiento de esta lectora que no circula por las librerías, sino, por otro circuito, el del *magazine*. (Sarlo, 1985) Se integra, así, a un público habituado al quiosco, que se entretiene con la lectura, la que, junto con el cine y el teatro, constituye el ocio de estas capas medias y trabajadoras. Por lo general, este tipo femenino es el de una mujer joven que se desplaza del barrio al trabajo, al cine o a la calle Florida, una joven cuya vida está marcada por la tensión entre el sentimentalismo romántico y la monotonía de la vida de soltera en la casa paterna. Esta es la destinataria de los relatos de la domesticidad en todo su despliegue y es la lectora por excelencia de las novelas por entregas o folletines. Las ficciones a las que accede eluden las vivencias negativas de la vida cotidiana como los problemas económicos, la imposibilidad de acceso un mayor nivel educativo, la explotación laboral, y demás. El aumento de la variedad de las novelas semanales está relacionado con el incremento del consumo cultural en 1920, especialmente evidente en el teatro, ya que, como señala Sarlo, si a fines de siglo XIX, los espectadores anuales eran unos 2,5 millones, en 1925, esta cifra asciende a casi 7 millones.

A su vez, si se leen las publicidades que acompañan los folletines puede verse el refuerzo del ideal de la *mujer doméstica* mediante avisos orientados hacia la belleza o la salud. Es decir, abundaban los jabones, perfumes y maquillajes orientados a la mujer moderna, sea para que conserve el aspecto físico, o para que cuide su salud. Los anuncios poseen pautas estéticas y sociales que no exceden los horizontes posibles y moderados para las capas medias. Como dice Salomone (2006), las novelas semanales y la escritura de la domesticidad, en general, es funcional a la construcción de subjetividades sexuadas porque ofrece modelos normativos que articulan una identidad masculina y femenina adaptable a un modelo social desigual que se está instalando. Un

modelo atravesado por la estratificación en clases- sobre todo la expansión de la clase media- que será, también, una estratificación sexual.

La escritura de la domesticidad abarca una heterogeneidad importante de géneros discursivos, entre las que se incluyen las crónicas femeninas y ciertos géneros literarios, como los diarios íntimos, la poesía y los folletines que están marcados por el ideal de la *mujer doméstica*. La teoría literaria feminista (Díaz- Diocaretz, 1993; Gilbert – Gubar, 1979) supone un punto de vista, desde el que se puede afirmar que, en determinados períodos y lugares, los géneros literarios suponían la identidad sexual de quien escribía. Y, si recordamos los ejemplos de las reseñas críticas de la década de 1920, podemos decir que, en esta etapa, abunda la valoración positiva o negativa en función de la virilidad o feminidad del producto. Así, se considera poesía femenina a aquella que fue escrita por mujeres y reproduce lo esperable del estereotipo, además, se asocia a la feminidad, los diarios íntimos destinados a mostrar qué piensan y sienten las mujeres y, por supuesto, las novelas por entregas o folletines cuyo tópico es el amor. En este marco discursivo, las crónicas femeninas son textos en los que se instruye, a las mujeres, acerca de cuáles son los comportamientos, pensamientos y gestos de la *mujer doméstica*, como modelo a imitar. En cuanto al estilo, son textos que se adaptan a una escritura intimista que puede verse, por ejemplo, en el uso constante de la primera persona para crear un clima de identificación entre escritora y lectora. Por lo general, la escritora adopta un tono estereotipadamente maternal, de cierta *superioridad amorosa* con la que se dirige a la lectora que ocupa un lugar de *subordinación cómplice* ya que es una figura aniñada y ávida de indicaciones sobre sí misma. Si bien, el referente es la mujer, éste se recorta en dos aspectos: el cuerpo y la subjetividad. Las crónicas abocadas al cuerpo, construyen una corporalidad hipersexualizada e inducen al control y a la regulación del mismo, en función de que no pierda su carácter femenino. En estos relatos se recortan distintas figuras como el cuerpo sano, según las voces de los médicos higienistas preocupados por la salud de la mujer y del niño, o el cuerpo acicalado, que se construye sobre mejoramiento de apariencia física, sea mediante el uso de cosméticos o vestimenta.²¹ En términos generales, estos dos aspectos: salud y moda, generalmente contrapuestos, eran tratados con la intención de lograr un cierto efecto de objetividad al adecuarse a los discursos provenientes de la ciencia y a través de un tono imperativo en

²¹ Para un desarrollo mayor de las crónicas y columnas femeninas en el periodismo de la época, consultar el primer capítulo de Tania Diz (2006) *Alfonsina Storni. Ironía y sexualidad en el periodismo (1915-1925)*.

cuanto al uso del cuerpo. Los artículos respondían al dispositivo de la sexualidad que anhelaba el control de los cuerpos, especialmente los femeninos, así, la *mujer doméstica* pasó a ser moderna, a partir de la incorporación de la belleza ligada al consumo. El cuerpo femenino, entonces, se transforma en un campo de lucha entre los médicos higienistas y los modistos.

Como se dijo antes, el otro referente de la escritura femenina es el de la subjetividad femenina. Ejemplos de éste son las crónicas como las de Fanny Pouchan en *Nosotros*, las “Femeninas” de Herminia Brumana en *El Hogar*, o “Feminidades” como las de Aglavaine en *La Nota*. En todos los casos hallamos ciertas regularidades como el uso de un lenguaje más bien coloquial, lo que simula una proximidad identitaria entre enunciadora y enunciataria, muy similar a la de los géneros íntimos. Otra característica común de estos textos, es la dilución de las barreras entre la realidad y la ficción ya que en una misma columna aparecían fragmentos de diarios íntimos, cartas a veces sueltas y a veces integradas en un texto mayor, en donde no quedaban claros estos límites. En estas crónicas, se encuentran narraciones de mujeres muy jóvenes a través de cartas entre amigas o diarios íntimos y descripciones de tipos femeninos tales como la joven casadera, la novia, la esposa, la madre.

Así, los relatos de la domesticidad se instalan como reproductores de la verdad respecto de lo femenino y de lo masculino, en verdad, por exclusión. Son relatos que se sostienen desde la apoliticidad y recortan el terreno de acción, en el hogar o en los espacios urbanos de consumo, siendo la política y la esfera pública los ámbitos que corresponden a la identidad masculina. En otras palabras, son relatos fuertemente normativizadores de la heterosexualidad como el único modo identitario y relacional.

En el primer capítulo, explicamos que la ideología de la domesticidad se desarrolla en las sociedades modernas a través de la división entre las esferas pública y privada, lo que, a su vez, supone una división sexual de las tareas y obligaciones. O sea que, esta ideología es funcional al contrato sexual, que está implícito en el contrato social, (Pateman, 1995), es decir, en la esfera pública. La domesticidad es un efecto del dispositivo de la sexualidad que produce discursos sobre el sexo, o sea, es una máquina discursiva, *scientia sexualis*, que se expande a través de diferentes medios y géneros. Foucault (1990) da cuenta de tres áreas - la pedagogía, la economía y la medicina- que serían las matrices principales de la verdad sobre el sexo, a las que les podemos sumar una importante cantidad de discursos reproductores o divulgadores de estos saberes tales como la puericultura, la economía doméstica, los manuales de educación sexual o

las columnas femeninas. Esta ideología se implantó en pleno proceso de modernización, con el objetivo de imponer los ideales de la familia de la clase media. A continuación se realizará un paneo de los discursos mediante los cuales se promocionaba la domesticidad ya que la escritura periodística de Alfonsina Storni, más explícitamente que la de Roberto Arlt, los ironiza, discute y parodia.

Nancy Armstrong (1987) muestra la multiplicidad discursiva – sea ficcional, pseudo-científica o periodística – que pone en funcionamiento el dispositivo de la sexualidad a través de la expansión de la industria editorial y produce un ideal femenino: la *mujer doméstica*. Esta escritura de la domesticidad, que delineó un campo de conocimiento y produjo una forma específicamente femenina de subjetividad, incluye tanto los discursos pedagógicos - los manuales de conducta-, los discursos periodísticos- las columnas femeninas-, como los ficcionales. Estos nuevos géneros, junto con la masificación de la educación, se convirtieron en instrumento de control social, no sólo porque ocupaban las horas de ocio de las mujeres, sino, también, porque la experiencia de la lectura era la del aprendizaje del ser femenino. Entonces, la función política de la ficción doméstica fue la de sostener un orden familiar burgués: una unidad social centrada en sí misma y en la que las identidades de género son excluyentes y complementarias a la vez. Así, lo masculino se comprendía en relación a sus cualidades económicas y políticas relativas, y lo femenino, a partir de sus cualidades emocionales relativas. Con el auge de la domesticidad, por consiguiente, surge una nueva forma de ejercer el poder para la mujer porque, dentro del territorio de la casa, es ella la que tiene el control y teje los hilos de las relaciones parentales.

La literatura dedicada a dar identidad a la *mujer doméstica* pareció ignorar el mundo político gobernado por los hombres. (...) De esta forma, escribir para y sobre la mujer introdujo todo un nuevo vocabulario concerniente a las relaciones sociales, términos que atribuían un valor moral a ciertas cualidades mentales. (Armstrong, 1987: 16)

Armstrong parte de la premisa foucaultiana de que el sexo no es anterior a su representación, sino que es, más bien, un efecto de éste, y sostiene que la sexualidad es un conglomerado cultural que posee una historia. También, retoma una cuestión que Foucault (1990) nombra, pero no desarrolla demasiado: la relación entre el avance de las clases medias, la invención del amor y la sexualidad.

A pesar de las obvias distancias entre las novelas inglesas analizadas por Armstrong y el corpus de este trabajo, la domesticidad, también, estuvo directamente

vinculada con el establecimiento de las clases medias, incluso, puede decirse que, a través de ella, los ideales de los sectores medios, se universalizan (Nari, 2004). De este modo, la *mujer doméstica* pasa a ser un arquetipo que atraviesa a las mujeres de todas las clases, edades y razas, un modelo complementario al arquetipo viril que funda el falogocentrismo. (Moreno, 1986) Como afirma Marcela Nari sobre Buenos Aires, en 1920:

Una esposa y una madre, doméstica y domesticada, que intentaba conjurar los temores heredados de la feminidad, disciplinar las prácticas sociales de las mujeres y familiares, y que aportaba una esperanza de “regeneración a la raza”, la sociedad y la nación. Esto producía y daba por supuesto una reformulación de las relaciones familiares: el eje clásico de la familia patriarcal (padre-hijo) se desviaba al inalienable binomio natural madre-niño. (Nari, 2004:71)

Tanto en la educación formal, como en la no formal, se consideraba a las labores domésticas, la economía del hogar y el cuidado de los niños como conocimientos que debían poseer las mujeres, ya que se depositaba en ellas, el sostenimiento afectivo y moral del varón y de los hijos. Muchas feministas de la época vieron, en estas enseñanzas, un potencial emancipador para las mujeres de sectores pobres, sobre todo las obreras. Se consideraba que el fin supremo de la domesticidad era la maternidad, al interior del matrimonio, ya que, así, la mujer colaboraba con el progreso de la nación. Según Marcela Nari, no puede afirmarse que la domesticidad haya sido solamente una estrategia de disciplinamiento de las mujeres, por parte de diversos dispositivos de poder vinculados con el Estado, sino que, también, fue un espacio desde donde se dotó de poder a la mujer, probablemente por eso las feministas no se opusieron radicalmente a ésta. De todas maneras, en las actas del *Primer congreso femenino* de 1910²² figura, como recomendación, que las mujeres no sólo deben aprender las cuestiones relativas a la domesticidad, sino que, también, deben aprender algún oficio, profesión o arte que les permita obtener recursos para sostenerse económicamente. En síntesis, no predomina un rechazo absoluto de lo doméstico, pero sí se manifiesta como urgente el hecho de que la mujer debe ser autónoma intelectual y económicamente.

La promoción y difusión de la domesticidad, como ideales de las clases medias, puede verse a partir de la proliferación de discursos destinados, no sólo a aprender las cuestiones del hogar o a controlar las conductas, sino, también, a partir de una serie de

²² Ver “Educación doméstica y social de la mujer” por Teresa González Fanning en S/A (2008) *Primer Congreso Femenino. Buenos Aires 1910. Historia, actas y trabajos*, Págs. 296-301.

relatos que enseñan a la mujer a serlo. La tautología – enseñar a una mujer a ser mujer – pone en evidencia una contradicción poco inocente: a pesar de que se afirma que la naturaleza de la mujer es afín a lo doméstico, y al mundo de los afectos, ésta debe aprender a realizar las tareas domésticas, a controlar la conducta moral de su marido, a criar a los hijos, y, también, debe adecuar sus actitudes, modos de vestir y pensamientos al arquetipo de la *mujer doméstica*.

3.2 Las columnas periodísticas de Alfonsina Storni y Roberto Arlt

Cuando, a inicios de siglo XX, una mujer se incorporaba al periodismo ya tenía designado un género discursivo que podía variar entre notas sobre la moda, consejos sobre la salud, la higiene o el cuidado de los niños, crónicas de la vida social o consejos respecto de las conductas socialmente aceptables en las mujeres jóvenes. Es decir, tópicos ligados a la domesticidad: el cuidado del cuerpo y de las conductas femeninas, las relaciones de parentesco, la vida en el hogar. Por consiguiente, si bien no eran demasiadas las mujeres que ingresaban al periodismo, las que lo hacían se veían obligadas a optar, con o sin consciencia de ello, por reproducir esta ideología y asumir la versión hegemónica de la feminidad, o por resistir tanto en el plano simbólico como en el de la acción política. Esta es la situación con la que se encuentra Alfonsina Storni, en 1919, al aceptar escribir crónicas femeninas para la revista *La Nota*. En esta revista se intercalan los relatos propios de la domesticidad- los consejos matrimoniales de Aglavaine, por ejemplo- con la escritura de tinte feminista, a través de los artículos de Lola Pita de Martínez y de Esther Walter. Estas últimas acuden a un tono fuertemente argumentativo – y contestatario- antes que al falso intimismo de la escritura femenina. Incluso, estas periodistas introducen temas políticos – el sufragio, los derechos civiles- vinculados al feminismo, en lugar de referirse a cuestiones domésticas. Alfonsina Storni, en 1919, se integra a la columna firmada por Esther Walter y Lola Pita de Martínez, la que se titula *Feminidades*. Al año siguiente, la poeta encabeza otra columna, *Bocetos femeninos*, en las páginas para la mujer del diario *La Nación*. Ahora bien, en la primera crónica que escribe, y publica en *La Nota*, Storni explicita con lucidez e ironía el lugar en es ubicada, debido a su condición.

El día es gris... una lluvia persistente golpea los cristales, además he venido leyendo en el camino cosas de la vida de Verlaine... A la pregunta ¿Es usted pobre? Que me han dirigido, siento deseos de contestar: Emir [Emir Emin Arslan],

hago versos..., pero en ese preciso momento miro la luz eléctrica y me sugiere una cantidad de cosas: la época moderna, el siglo en que nos movemos, la higiene, la guerra al alcohol, las teorías vegetarianas, etc.

En un instante he comprendido que debo vivir en mi siglo; mato, pues el romanticismo que me han contagiado el día lluvioso y Verlaine y escogiendo mi más despreocupada sonrisa (tengo muchas), contesto: Regular Emir... voy viviendo.

Entonces, el Emir me propone: ¿Por qué no toma usted a su cargo en LA NOTA la sección 'Feminidades'?

He dirigido al Emir la más rabiosa mirada que poseo (tengo muchas) , también, de un golpe he recordado: Charlas femeninas, Conversación entre ellas, Femeninas, La señora Misterio... todas esas respetables secciones se ofrecen a la amiga recomendada, que no se sabe dónde ubicar. Emir -protesto- la cocina me agrada en mi casa, en los días elegidos, cuando es, pero a mi novio y yo misma quiero preparar cosas exquisitas.²³ (Storni, "Feminidades")

Alfonsina Storni afirma su identidad de poeta y muestra la tensión existente entre su vocación literaria y la imposibilidad de vivir de ella. O sea que explicita la necesidad económica por la que accede al periodismo, situación que, a pesar de las distancias generacionales y estéticas, comparte con Arlt, quien, en reiteradas ocasiones, se queja de no tener tiempo para mejorar su estilo, cuestión a la que alude, por ejemplo, en el prólogo a *Los siete locos*. Podemos trasladar aplicar en Storni, entonces, lo que Piglia dice, respecto de Roberto Arlt: "escribir deja de ser un lujo, un derroche, para convertirse en una fatalidad, o, mejor, en una necesidad (material)". (Piglia, 1973: 57)

Sin embargo, Storni está atravesada por otra cuestión: es mujer, lo que supone, como lo dice en el fragmento citado, la imposición de un género discursivo específico. En otras palabras, Storni hace explícita esta operación al mencionar las "Charlas femeninas", "Conversación entre ellas" y ubicar estos géneros, en la esfera privada ("la cocina me agrada en mi casa, en los días elegidos, cuando es, pero a mi novio"). Mariela Méndez (2010) explica que Clarice Lispector tuvo, en su época, condicionamientos similares en la entrada al mundo del periodismo y demuestra que pueden leerse ciertas continuidades significativas en cuanto a las estrategias discursivas de las escritoras, por ejemplo, la disimulación, el seudónimo y el conocimiento y parodización de la columna femenina. Ante esto, afirma Méndez:

Es necesario resaltar que la formación e identificación de Lispector y Storni primero y ante todo como escritoras y no como periodistas las persigue hasta la

²³ Aclaración formal: cada mención o cita textual de las crónicas de Storni, sea en el cuerpo del texto o en nota al pie, tendrá el formato "(apellido, título de la crónica)". Los datos completos estarán en la bibliografía bajo el título "Fuentes consultadas".

página de diarios y revistas, haciendo difícil clasificar la prosa de ambas como estrictamente periodística. Y es ahí que yace el gesto “subversivo” de ambas escritoras, en haber estampado a la columna/página femenina con el sello propio de un estilo y un discurso que evaden la fácil categorización. (Méndez, 2010: s/n)

Como una puesta en escena del lugar de enunciación, la sonrisa despreocupada y la mirada rabiosa son los gestos que elige Storni, y la contradicción que sugieren los adjetivos – despreocupada y rabiosa- anuncia la operación de Storni en estas columnas porque, en algunos momentos, se burlará y tomará en sorna la superficialidad femenina y, en otros, desplegará toda su furia ante la *mujer doméstica*. Además, se puede leer, en la ironía de sus frases, una estrategia recurrente que es la mimesis paródica. Cabe aclarar que este procedimiento adquiere mayor intensidad, cuando la cronista escribe para *La Nación*, es decir, cuando pasa de publicar en una revista pequeña, de circulación intelectual, a las páginas destinadas a la lectora de uno de los diarios de mayor prestigio y tirada del país.

Entre Alfonsina Storni y Roberto Arlt las diferencias son muchísimas: generaciones, estéticas, relaciones y discusiones con otros escritores. Sin embargo, ambos confluyen en la figura del escritor- periodista y, si bien, ésta es la razón por la que escriben columnas periodísticas, no es sólo por ello que merecen ser comparados, sino por ciertas correspondencias que se leen en la caracterización de las subjetividades sexuadas. Más específicamente, a lo largo de tres años de crónicas femeninas, entre 1919 y 1921, Storni recrea una serie constante, la de las jóvenes casaderas, en tanto efectos de la ideología de la domesticidad. Y, entre los años 1929 y 1933, Arlt se fija, retoma desde su columna “Aguafuertes Porteñas”, en las mismas mujeres, aunque con ciertas variaciones. O sea que ambos escriben, en décadas cercanas, en medios distintos, crónicas en las que se dedican a describir y criticar las subjetividades sexuadas producidas por el ideograma del matrimonio. Más allá de las diferencias estilísticas, ambos coinciden en una aguda crítica a la domesticidad como ideología propia de la clase media, pero la despliegan desde dos puntos de vista, que actualizan dos lógicas diferentes: la feminista y la falogocéntrica.

Como es sabido, Roberto Arlt escribía noticias policiales para el diario *Crítica* hasta que pasó a escribir la columna titulada “Aguafuertes porteñas” en el diario *El mundo*. La columna arltiana duró muchos años y pasó por diferentes etapas: al principio el escritor se centró en recorrer y mostrar la ciudad como un *flâneur* atento a los

cambios de la modernidad. Desde la crisis económica de 1930, comienza a mostrar una mirada más politizada: recibe denuncias de sus lectores, las retransmite e, incluso, señala los efectos que sus notas tienen sobre la realidad. Desde abril de 1934, Arlt, sensible a la situación socio política, titula su columna “Buenos Aires se queja” y recorre los barrios periféricos, para denunciar los basurales que permanecen en los barrios, la falta de atención en los hospitales, la miseria que tiene ante los ojos. A inicios de 1935, Arlt comienza un viaje de aproximadamente un año, a partir de lo cual irá enviando, al diario, aguafuertes asturianas, africanas, madrileñas, en se destaca la mirada de turista, por sobre la del porteño (Viñas 1998). Desde 1936, a su regreso, retomará su columna anterior con el título de “Tiempos presentes”, que más adelante será “Al margen del cable”, en la que, a la crisis nacional, se le suma la europea marcada por la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Al contrario de la prosa periodística de Storni, la de Arlt es extensísima.

Con respecto a la crítica literaria, las aguafuertes de Arlt son mencionadas en casi todos los trabajos críticos referidos al autor, aunque, con diferentes objetivos. Sylvia Saítta (1993- 2008) realiza una investigación de archivo para dar mayor precisión respecto de la participación de Arlt en *Don Goyo*, *El Mundo* y en *Crítica*, y organiza las diferentes etapas por las que transitó la prosa periodística arltiana. Una de las operaciones más significativas de la crítica es la de leer, en ellas, la invención/ construcción de su imagen de escritor (Masotta, 1982 – Pauls, 2006), otra es la de recorrer sus lecturas y vínculos con otros escritores (Sarlo 1988- Goloboff, s/f) y, una tercera, es la que intenta responder a la pregunta por el género (Sicari, 1976) Además, Viñas (1998), con acierto, sostiene que las aguafuertes están tensionadas entre el realismo y el expresionismo, que se despliega en la ficción, hipótesis que se complementa con la de Sarlo (2000), quien afirma que los personajes de las aguafuertes son versiones preliminares de sus personajes literarios.

La crítica acuerda en que Arlt, a través de las aguafuertes, presenta sus opiniones y críticas frente a su propia clase, es decir, la clase media. Éste es un aspecto más que relevante, ya que, sin que medie una alusión evidente hacia los discursos femeninos, Arlt critica los valores de la ideología de la domesticidad. Lo antedicho aparece desarrollado en un período particular de su producción periodística en el que se dedica a la cuestión del noviazgo y del matrimonio como modos de relación, por excelencia, entre los sexos. Evidentemente, era una preocupación, para el escritor, ya que por una parte, en un período de tres años (1929-1932) escribe toda una serie de artículos sobre el

tema. Y, por otra parte, intenta dar una conferencia (Saítta, 1998) titulada “La sinceridad en el amor” que se suspende como consecuencia del golpe de estado de Uriburu. Además, escribe la novela *El amor brujo*, que toma por objeto a las convenciones del noviazgo en la clase media. El tema anunciado por el título de la conferencia vincula dos cuestiones que lo obsesionan: la sinceridad – que supone su opuesto: la hipocresía- y el amor que está, a su vez, relacionado con el matrimonio como la institución que normativiza las relaciones heterosexuales. Vale aclarar que la cuestión de la hipocresía, que, según Arlt, es lo que prevalece en las relaciones humanas, no es exclusiva de las relaciones entre los sexos. Según Amícola (1984), Arlt la descubre a partir de su contacto cotidiano con cronistas y críticos literarios y, luego, fue materia de algunas aguafuertes. Incluso, Arlt, en uno de sus relatos explícitamente autobiográficos (“Autobiografía”, 1929), dice de sí mismo que es terriblemente sincero, aunque otros digan que es un cínico, lo que establece los polos de una tensión reconocible en la obra y que tiene especial desarrollo en las aguafuertes por analizar. La crítica literaria - Martínez (2000), Massota (1965), Saítta (1998)- tiende a afirmar que la imagen de la mujer en estas aguafuertes, no es más que un medio o un síntoma de otra cuestión: la crítica a los valores de la clase media. Sin embargo, desde mi punto de vista, es necesario revisar esta hipótesis, ya que el vínculo mujer/ clase media no es azaroso, sino que es consecuencia de que la mujer cumple un rol central porque es la portadora – y reproductora- de los valores de esa clase. Finalmente, más cerca de mi postura, Drucaroff (1998) sostiene la hipótesis de que la crítica a la sociedad burguesa – orden de clases- esconde una serie de variaciones de la misoginia arltiana- orden de géneros-.

3.3 Un sexo desde donde narrar

Desde las ideas sobre el lenguaje y la sociedad de Bajtín (1982) y Voloshinov (1992), podemos afirmar que el signo no es neutro, sino, que es ideológico, desde la teoría feminista (Violi, 1991- Díaz Diocaretz, 1993), podemos agregar que todo enunciado está sexuado, es decir, contiene huellas de la identidad sexual del enunciador o, en otras palabras, quien dice “yo”, lo hace desde una identidad sexual en particular. La mujer, dice Patrizia Violi (1991), para acceder a lo universal del lenguaje y de la historia, debe renunciar a su propia singularidad, en cambio el varón no halla contradicción entre su persona, su palabra y lo universal ya que

la subjetividad masculina se ha convertido en la forma de la objetividad general y que lo que era manifestación de uno de los dos sexos se ha hecho norma y regla, la especificidad de lo masculino es al mismo tiempo lo que caracteriza a la individualidad de los hombres y la figura universal de la conciencia. Por tanto, para ellos no hay contradicción entre su especial modo de ser individuos sexuados y el acceso a la universalidad el Sujeto, visto que es otro sujeto no es más que la objetivación universal de su individualidad masculina. (Violi, 1991: 152-3)

Por consiguiente, el primer abordaje de los textos periodísticos es el del análisis del sujeto de la enunciación en función de indagar en la construcción de una subjetividad sexuada, desde la que se dice, para construir un universo discursivo singular. La diferencia sexual, en una sociedad marcadamente patriarcal, no sólo afecta a los modos de inserción de cada uno al periodismo, sino que, también, resignifica la asunción de una subjetividad desde la que se dice “yo”. Es decir, no es lo mismo decir “yo” para Storni que para Arlt por el hecho de que, a priori, el yo masculino equivale a lo universal y el yo femenino equivale a lo singular.

Storni practica distintas maneras de resistencia a la enunciativa propia de las crónicas femeninas. La poeta se incorpora a un esquema comunicativo excesivamente tautológico ya que supone el despliegue de la femineidad en todo el espacio discursivo: una primera persona femenina que a veces adopta el plural para acercarse a la lectora, un referente casi exclusivo – la mujer- y una lectora, también, mujer. Esto genera una semiosis singular debido a la serie de relaciones especulares de identificación y rechazo entre los tres pilares que sostienen la escena de la enunciación. En la primera crónica que publica en *La Nota*, Storni manifiesta su conocimiento del género discursivo y, a la vez, comenta su distancia frente a él. Luego, asume diferentes voces narrativas que crean un dinamismo que abarca desde la parodia de la voz narrativa propia del género, hasta la instalación de voces que subvierten las identidades sexuales dicotómicas.

En las crónicas stornianas de *La Nota*, la voz narrativa que predomina es la de los discursos de la domesticidad: un yo que se dirige hacia las lectoras en una relación amistosa que varía entre la individualidad del “yo” y la fusión del “nosotras”. Storni tensiona la pose sincera y romántica de la narradora a través de confesiones como la siguiente:

A veces cierro los ojos y me pregunto angustiada: ¿Qué será de todo esto?
Termino. Observo que hoy por hoy no se me podrá tachar de poco romántica. Con

una elasticidad realmente femenina he saltado, sin darme cuenta, del taco y el corsé a la lágrima. ¿Está demasiado mal? (Storni, “Los detalles; el alma”)

Así, la voz narrativa muestra sus sentimientos, sus dudas y, en una oración, sintetiza las características de la feminidad: insegura, sensible, romántica. La angustia femenina es tan insignificante que se resume en un camino estrecho y delimitado: de la vestimenta hacia el llanto. Desde este lugar de devaluación frente a la sensibilidad, exagera dos cualidades -el añamamiento y la belleza -de la feminidad a través de enunciados dialógicos que imitan y parodian a los que se reproducen en la escritura para mujeres. Por ejemplo, se dirige a la lectora con frases como: “No os asustéis, mujeres”, “Oh bellas mujeres”, “amiguitas mías”, “dulces mujeres” hasta usar el “nosotras” y, así, incluirse en el edulcorado conjunto. Entonces, cuando asume que la dulzura es capaz de calificar todos los lugares de la esfera de la comunicación – cronista, referente, lectora-, dando cuenta del artificio de la palabra en dos niveles: por un lado, desnaturaliza la asociación mujer-dulzura al afirmar que no es más que una invención literaria y masculina - proviene de los poetas- y, por otro, Storni argumenta que este enunciado es índice del sometimiento ancestral de la mujer al matrimonio.

La exageración de la voz narrativa, propia de los relatos de la domesticidad, es una constante que conlleva la ratificación de la artificialidad del estereotipo. Si en “Las dulces mujeres”, Storni apela a argumentos históricos o científicos para desarrollar sus fundamentos, en otras, como en “Los hombres fósiles”, los parodia, en un falso pedido de disculpas, al decir “Temo haberme excedido en pasar, de un pesado libro a este papel, tanta ciencia, toda prolijamente masculina.”. O bien, en “Carta al Padre eterno”, afirma que

Ciertos hombres de largos alcances que los humanos llaman filósofos, justifican estas cosas con muy bellas teorías. Yo, Señor, que por ser mujer tengo prohibido mezclarme en esas cuestiones, me he sometido a la imposición con cierto placer, y toda demostración ilustrada y trascendental, me encuentra ciega y sorda. (Storni, “Carta al Padre eterno”)

Así Storni ironiza sobre la premisa falogocéntrica que asimila lo universal a lo masculino y racional, en oposición a lo femenino, como lo singular, sensible y bello. Resultan claras, en estas citas, la lucidez de Storni respecto del juego de exclusión e imposición que viven las mujeres en el paradigma binario, en este caso puntual, la exclusión de la esfera intelectual. Justamente, en los capítulos siguientes, se verá que

Arlt, en consonancia con otros escritores que reproducen la lógica falogocéntrica, afirma, sin ironía, que la mujer carece de inteligencia. O bien, se reconoce que la mujer sea inteligente, pero, ello supone astucia y seducción para engañar al varón.

Dentro del género “columna femenina” era bastante común, en la época, que algunas escritoras publicaran cartas o diarios íntimos que, aunque fueran ficticios, funcionaban como el espacio de mayor despliegue de la subjetividad femenina. La construcción de una enunciativa femenina es una estrategia de lo que Irigaray (2007) denomina como mimesis paródica, ya que reproduce los enunciados prototípicos con un tono apenas exagerado, como una sobreactuación de la feminidad. Cuando Storni introduce la ficción, a través de cartas o de páginas de diarios íntimos firmadas con seudónimos, se produce un despliegue absolutamente evidente de la mimesis ya que aparecen frases que devalúan a la feminidad representada. Así es como la voz narrativa, en la que Storni explora los límites de la parodia para acentuar el artificio que la constituye, surge en las crónicas en las que la poeta le cede su voz a la *mujer doméstica* a través de cartas -“Carta de una novia”, “Carta al padre eterno”, “Carta a una pequeña amiga”- y diarios íntimos “Diario de una niña inútil”. La conversación íntima, que supone el género epistolar, o la exploración de la subjetividad femenina, que habilita el diario íntimo, se integran en un escenario doméstico – la habitación de la joven- y en una única preocupación- la obtención del novio. A estas características se suma el uso de recursos del melodrama, como la representación de la joven que es pobre, pero bella, razón suficiente para merecer otro destino, lo que justifica reprochárselo a Dios de la siguiente manera:

Tengo, Señor, una cabellera rubia y ondulada que peino con donaire, dos manos blancas y finas, una figura encantadora y un alma buena; esto por sobre todas las cosas. , pero en medio de tantas cosas amables tengo una falla horrible, desconsoladora: soy pobre. (Storni, “Carta al padre eterno”)

Justamente, uno de sus personajes clásicos del melodrama es el de la “bella-pobre”, la joven cuya arma es la belleza y que, desde ella, lucha por tener un mejor destino. En su éxito o fracaso se juega la resignación del lugar social que se ocupa o la posibilidad de superar las desigualdades sociales. En este camino, el placer es una inflexión erótica en tanto peligro y deseo de ceder ante la caída en el amor físico pre matrimonial. La clave de la trama está en los obstáculos que aparecen ante el encuentro amoroso, ahora bien, el mundo externo, desde el que aparecen los obstáculos, es injusto

en casos puntuales e individuales. En estos textos parodiados por Storni, el gusto por la peripecia sentimental se vincula con los ideales de la domesticidad que asocian el amor al matrimonio y a la vida familiar. A su vez, la trama suele estar regida por una economía mágica por la que se sucedían ascensos fulgurantes o quiebras horrorosas. Este procedimiento es, también, una alusión, de Storni a las novelas semanales, en las que estos episodios - el pedido a Dios o el poder del vestido de novia – resultaban absolutamente efectivos como consuelo, para la protagonista. Leamos el segundo caso, en el que una novia está dubitativa, ante la proximidad de su casamiento y:

Me acaban de traer el traje de bodas. Una preciosura, María. Me queda pintado... ¡sí me vieras! No es un traje; es una espuma; me lo he probado con el velo y los azahares... ¡qué bien estoy! ¡Qué linda! Te vas a volver a reír de mis tonterías, pero, en medio de mis sombríos pensamientos, el traje blanco me ha llenado de esperanzas; ha sido así como una pequeña luz. ¡Oh, qué bien me queda! Vuelve a palpar mi corazón. (Storni, “Carta de una novia”)

La acción de este tipo femenino pasa por el respeto fiel a las reglas, lo que la transforma, como se lee en “Diario de una niña inútil”, en un puro efecto discursivo ya que la joven casadera se mimetiza con una serie de órdenes precisas para llegar a ser una mujer, lo que es premiado con un pretendiente. En “Carta de una novia”, Alicia asume un yo que teme casarse, ante ello surge el mandato, a través de la voz materna. Pero éste no es suficiente, entonces, aparece el vestido. Alicia renace cuando se viste, o sea, cuando el traje le da la identidad añorada: asume ser un *Otro*, diría De Beauvoir (1987), es la novia- esposa para él. Storni parodia este modelo, a través de la exageración de la superficialidad, lo que se explicita, aún más, cuando escribe el diario de una de estas mujeres, en “Diario de una niña inútil”. La imitación se hace evidente en la motivación de la mujer que escribe el diario, por ser, justamente, una mujer. No tiene inquietudes propias, justamente no aparece en el diario la escritura de la intimidad, sino que es la escritura del vacío de personalidad.

Empezaré por hoy... ¿Qué me ha ocurrido hoy? Nada. He estado contenta todo el día... No me he aburrido... ¡Ah, me olvidaba! A las tres de la tarde sentí una fuerte puntada en un pie. ¿Será esto de mal gusto? ¿Tendrá algo que ver el buen gusto con la psicología? Lo pensaré seriamente. (Storni, “Diario de una niña inútil”)

De la cita puede deducirse que la subjetividad femenina es, precisamente, un significativo vacío que se llena a través de los discursos de la domesticidad y tiene un fin cuando aparece la relación con el varón, o sea, cuando el varón le da significado, al

verla como novia o esposa. De hecho, la inutilidad de estas mujeres reside en ser solteras pendientes de la obtención de un pretendiente. La obtención de éste se logra mediante el seguimiento de un decálogo de la *Asociación secreta de las niñas inútiles pro-defensa de sus intereses* que le acerca su amiga Mechita y dice lo siguiente:

- 1° Cazar novio sobre todas las cosas.
 - 2° No ponerse a la caza en vano.
 - 3° Santificar las “fiestas”.
 - 4° Honrar oro y lujo.
 - 5° Matar callando.
 - 6° No hurtar a la amiga un novio pobre.
 - 7° No estornudar (sobretudo delante de los hombres, porque las chicas se ponen muy feas.)
 - 8° No deslizar falsos testimonios, sino en un elogio y no mentir cuando una pueda ser descubierta.
 - 9° No desear el marido de la amiga antes de que aquél enviude.
 - 10° No codiciar más que aquello que se puede obtener salvando el honor.
- (Storni, “Diario de una niña inútil”)

Estos diez mandamientos expresan cada una de las reglas que debe seguir una joven, para ser una *mujer doméstica*. La operación de Storni es la ironía que descalifica al yo biográfico, para poner en escena un mundo interior vacío, un yo, como efecto de haber asimilado los mandatos sociales. En estas crónicas, en las que la joven está a la espera de un pretendiente, éste es el eterno ausente y es el motor de la aparente acción de la mujer. Storni no encuentra, en la feminidad hegemónica, más que una pura superficie corporal que se constituye a partir de su relación especular con el varón ya que las relaciones entre mujeres son competitivas en pos de la búsqueda del varón que complete la identidad femenina. La devaluación del referente, la joven, se halla en el carácter inútil que le adjudica la autora, y, a su vez, el decálogo, como forma, posee varias resonancias: los diez mandamientos cristianos, los consejos que proliferan en las columnas femeninas, los manuales de conducta. Es decir, que alude a diferentes discursos que producen una subjetividad sexuada por el hecho de que afirman el binarismo identitario y, aún, cuando no conozcan el sexo, escriben las reglas que, desde afuera, lo gobiernan. Incluso, más adelante, Storni cita un enunciado que es irónico debido al contexto, pero que, aislado, es recurrente en la escritura científico-pedagógica sobre la mujer: “Hace días hizo poner como lema de la Asociación secreta esta sentencia: la mujer ha nacido para desarrollar una acción moral y educadora.” (Storni, “Diario de una niña inútil”) Es la mimesis paródica, el procedimiento que funciona por medio de la repetición de los enunciados de la domesticidad, haciendo una imitación

crítica de los discursos de la ciencia (o seudo- ciencia, más bien), de la pedagogía, del periodismo e, incluso, de las representaciones literarias, todos los cuales toman por referente a la *mujer doméstica*.

En las dos etapas – *Feminidades en La Nota y Bocetos femeninos en La Nación*- es clara la construcción de un sujeto de enunciación cuya identidad sexual está exacerbada. Sin embargo, esto se evidencia con más claridad en *Bocetos femeninos* porque Storni asume una identidad masculina: Tao Lao. Storni elige un seudónimo, con lo cual es necesario aclarar que en varios trabajos críticos sobre literatura escrita por mujeres se hace mención al uso de éste por parte de las escritoras porque les estaba prohibido publicar o porque se exponían socialmente (Auza, 1988) como es el caso, cercano a Storni, de Emma de la Barra (César Duayen) o de María Luisa Carnelli (Luis Castro). Dada la presencia pública que poseía la poeta, esta no es la razón que la mueve, tampoco es su intención ocultarse debido a que se nota cierto descuido en firmar con su nombre o con el seudónimo, e, incluso, en algunos casos, aparecen ambos nombres.

Storni hace de Tao Lao un personaje, ya que, según dice en “Las casaderas”, él es un viejo chino que conoce mucho, y muy bien, a las mujeres, porque se casó tres veces. Entonces, la experiencia es la que garantiza su autoridad en el tema. Tao Lao, más allá de la masculinidad sugerida por la “o” final y, luego, ratificada por la construcción del personaje, es un término exótico - extranjero y oriental- en medio de una escritura costumbrista y porteña que no parece tener otro objeto que el de dar consejos o entretener a las lectoras. Además, Tao Lao, como seudónimo, es muy sugerente. En principio, reenvía a Oriente y, si el seudónimo supone el ocultamiento del sujeto de la escritura, ello es coherente con la filosofía oriental evocada por Lao Tsé, desde la que se valora la humildad que supone el borramiento del autor, en predominio de una actitud anti polemicista que es la que adopta Storni al camuflarse en una apariencia masculina que, por medio de la mimesis paródica, subvierte el discurso hegemónico sobre la diferencia sexual. Ésta es una estrategia lúdica que está relacionada con lo siguiente: si la voz masculina es la que determina cómo debe ser y actuar la mujer, ella asume la masculinidad, es decir, encarna la omnipresencia masculina delimitadora de lo femenino. Así, la voz narrativa masculina intensifica el matiz irónico que ya había sido usado en la etapa anterior para adjetivar a las mujeres – “dulcísimas amiguitas”, “bellas niñas”, “dulces pequeñuelas”- y se dedica a construir una tipología callejera donde el personaje que predomina es la mujer trabajadora. Desde

Tao Lao, es decir, desde una subjetividad masculina, Storni acude al conocimiento científico - libros pesados, estadísticas- para señalar, por ejemplo, qué porcentaje de mujeres trabajan y a qué oficios se dedican o qué porcentaje de mujeres votaron en uno de los ensayos de sufragio de Julieta Lanteri. Así, menciona los trabajos habituales de las mujeres – costurera, dactilógrafa, telefonista, maestra, profesora- y realza aquellos que corresponden, más bien, a los varones. Entre estos, describe a una mujer que se dedica a lustrar muebles. Y en la descripción acentúa la lógica binaria al punto de que la madera, por áspera, es masculina y la mujer que lustra, a pesar de la fuerza de sus brazos, no pierde la blancura de sus manos ni se transforma en una Dalila, (Tao Lao “Las heroínas”), es decir, no le roba la fuerza al varón ni deviene en éste, debido a su actividad. Esta cautela frente a una posible mutación alude a un temor que circulaba en la época: si la mujer realizaba tareas masculinas, corría el riesgo de transformarse en un varón o, peor aún, en un ser andrógino.

Entonces, mientras se exagera la femineidad y la masculinidad incontaminadas, la voz narrativa es ambigua, en cuanto a su identidad de género, lo que lleva a pensar, nuevamente, en la filosofía oriental. Como es sabido, el enunciado “Tao” forma parte del título de unos de los libros fundamentales de la filosofía china, *Tao- Te- King*, que concentra un conjunto de ideas acerca del mundo del obrar y el comportamiento humano y “Lao” es parte del nombre de su autor, *Lao Tsé*. No podría afirmar que Alfonsina Storni haya conocido este libro, si bien es posible ya que la primera traducción al español apareció en Buenos Aires en 1916, editado por "Ediciones mínimas". Incluso, el traductor del francés al español es Edmundo Montagne quien, en el prólogo de una edición más actual, recuerda la importante divulgación y el éxito que este libro tuvo en su momento en el círculo intelectual. (Lao-Tse, 1985) De todas maneras, la filosofía oriental, expresada en este libro, aporta dos cuestiones que nos interesan: por un lado, la poca importancia que se le da al lugar de autor, como portavoz de la verdad, y, por otro, se considera que la organización del mundo en opuestos dicotómicos, es una lamentable consecuencia de la lejanía del ser humano respecto de la unidad originaria. Es decir, la filosofía oriental considera que la lógica binaria, que subyace en la discursividad hegemónica de la diferencia sexual, es un artificio que impide atisbar la unidad original y, justamente, Tao Lao añora esa unidad andrógina.

En “Las manicuras”, Tao Lao asimila mujer a cuerpo, repitiendo lugares comunes: la mujer es parte de la naturaleza, lo sexual, lo sensible y su ámbito es el privado mientras que el varón es parte activa de la cultura, es la inteligencia y su lugar

está en el ámbito público. Tao, en esta crónica, explaya su masculinidad por medio de un tono paternal y cómplice, y se dirige a las lectoras para argumentar su idea de que el oficio de la manicura es femenino porque exige poca imaginación. La adjetivación y las analogías establecen una cierta distancia del enunciador respecto de lo dicho ya que apela a frases, como *bello sexo*, que hacen eco en las publicaciones de la época con una sutil exageración, en tanto efecto de la repetición y del lenguaje cargado, lo que pone nuevamente en escena la ironía. Desde este lugar, Tao se confiesa:

Por lo que a mí respecta, si en una futura vida me cupiera en suerte transmigrar el tibio cuerpo de una gentil mujer, elegiría, también, este oficio blando, discreto, que realiza su tarea en el pequeño saloncito o en el perfumado “boudoir”, cuando las femeninas cabelleras caen lánguidamente sobre las espaldas, y los ojos están húmedos de esperanza y un ligero temblor en los dedos descubre a los ojos extraños la inquietud deliciosa del íntimo sueño.

Por que dotado de la imaginación de mi anterior vida masculina, me daría a investigar manos como quien investiga mundos. Me embarcaría así por los surcos hondos de las palmas como por ríos sinuosos en busca de puertos reveladores. E iría descubriendo el trabajo lento del alma en los cauces misteriosos y las maravillas de los puertos finales de esas revelaciones quirománticas. (Tao Lao, “Las manicuras”)

El anhelo de Tao no es más que la operación que realiza Storni con la voz narrativa: ser andrógino, es decir, lograr la comunión de los contrarios como ideal de perfección para conocer más profundamente a las personas. Barthes (2004) dice que el paso del hermafrodita al andrógino es el pasaje a la metáfora: la genitalidad se traslada a sus caracteres secundarios, se hace humana, no animal. Lo humano, a través de la metáfora, llega a lo femenino o masculino fuera del cuerpo. Así, el andrógino desbarata el paradigma genital, no mediante la indiferencia, sino mediante la implantación lúdica de la incertidumbre. La pose masculina de Tao Lao se despliega en todo su esplendor cuando el referente es alguna variación de la *mujer doméstica*, entonces, la actuación de la masculinidad ante la *mujer doméstica* establece una línea de continuidad con la ironización sobre este arquetipo que venía proponiendo Storni. Si bien Tao Lao es el nombre que firma casi todas las crónicas, el personaje desaparece, cuando cambia el referente- otros tipos femeninos, los derechos civiles o políticos de las mujeres, por ejemplo-, dando lugar a una voz narrativa más bien neutral, o, al menos, sin marcación clara de género.

A la *mujer doméstica* y al varón omnipresente se les suma una tercera voz narrativa que es la que más se acerca a Storni como escritora, o sea, que es la misma voz

con la que inaugura su columna en *La Nota*. Me refiero a la poeta, a la mujer moderna que recorre la ciudad, “cartografiando itinerarios que sólo ahora parecen al alcance de un sujeto femenino” (Salomone, 2006: 288). Así, juega a ser la cronista que devela las operaciones de transformación de la subjetividad femenina en las calles a través de episodios acontecidos en el tranvía, el subterráneo, calles céntricas como Florida, en los locales comerciales, en los bares. Storni apunta a la construcción de un espacio extradoméstico aún cuando se refiera a las relaciones parentales. Así, en “La voluminosa señora”, la cronista describe con ironía la mirada represiva que le dirige una esposa que viaja junto a su marido; en “La dama de negro”, se detiene en observar a una madre que viaja con su hija en el subterráneo, y, en “La chica- loro”, describe la actuación de género que realiza esta joven mujer en la calle, atenta a la mirada masculina. Es decir, que es la mujer moderna que recorre la ciudad y ve, en ese recorrido, los comportamientos de sus habitantes. Esta voz no simula identificarse con el referente femenino, sino que hace explícita su distancia respecto de éste y se asimila más a la voz narrativa arltiana en relación a sostener un punto de vista crítico frente a la clase media y a demostrar cierta libertad de movimientos dentro del espacio público. Hasta aquí, hemos caracterizado la voz enunciativa en las crónicas de Storni, a continuación, entonces, la construcción de la voz narrativa en las aguafuertes de Arlt.

La crítica literaria se ha ocupado bastante de caracterizarla. Así, el cronista de Arlt es el reporter moderno que debe salir a la calle para nutrirse y luego escribir (Saítta 2008) o un mirón que se confunde en la ciudad, un cronista, un testigo que retrata tanto a las personas de la ciudad, sus costumbres y hábitos, como a los sucesivos cambios de la urbe y sus calles. (Sarlo 1988 y Viñas 1998). Es más, Sarlo afirma que Arlt imagina a Corrientes como la calle capaz de sintetizar el centro y el margen, y a Florida como la calle exclusiva en donde la gente se conoce entre sí y se saluda. Según Amícola (1984), este cronista pasa del costumbrismo, a manifestar sus preocupaciones sobre el ser humano. En el período en que se dedicó a las relaciones entre los sexos, Arlt no modifica su voz narrativa, sino que acentúa su posición de ser sexuado en masculino, es decir, lejos de esconderse tras la impersonalidad, se asume a sí mismo en portavoz de la masculinidad, atizando el fuego de la guerra entre los sexos. Drucaroff (1998) observa, en este gesto, el cinismo y el tono de “cofradía masculina” con el que dice:

Usted y yo, y todos los hombres de esta ciudad, nos hemos parado más de una vez para mirar el paso de una espléndida mujer que iba acompañada de un hombre... (Arlt, “Primeras palabras para conquistar a una dama”:124)²⁴

Desde aquí, el relato apunta a demostrar que la “espléndida mujer” no es más que una astuta y habilidosa casadera que va acompañada por un hombre que, en realidad, es un gil porque ya cayó en sus garras. Así Arlt toma posición y deja que se expone la ideología de la domesticidad. El “yo” de las crónicas varía entre mirar – y juzgar- una situación desde afuera, casi como un sociólogo intuitivo (Jarkowski, 1986), o interactuar con los lectores y/o con los personajes. En esa tensión instituye las reglas de un diálogo agonístico: él habla desde un yo masculino que asume la representatividad de su género y establece como su contrincante a la mujer. Ella es el enemigo contra el que Arlt alertará a los otros hombres, a los que les revelará la intención *verdadera* de la acción femenina. Ahora bien, la mujer no es sólo el referente, sino que, también, es la enunciataria de las aguafuertes, ya que el cronista dialoga con las lectoras, a través de un intercambio epistolar. Puede decirse que en un tono jocoso anima la lógica de la guerra de los sexos. La polémica en sí supone una relación, o sea, que no puede pensarse a ninguno sin el otro, es más, es la polémica en sí, la que le da entidad a las subjetividades sexuadas – el cronista y la lectora- tal como se sostiene en la lógica falogocéntrica, mediante una retórica que, más que argumentativa, es injuriosa. La enemistad que establece Arlt en la relación con la mujer, supone, obviamente, el deseo de entrar en relación con ella, pero, al mismo tiempo, muestra la resistencia a aceptar la relación de sometimiento en la que quedaría el varón al entrar en el dominio de lo doméstico. La lucha por el poder entre los sexos, en verdad, demuestra que el matrimonio es un contrato desigual ya que afirma la diferencia sexual a partir de una relación de dominio entre ellos. El poder de unos hacia otros es lo que le da sentido a la relación entre los sexos, o sea, que son identidades construidas en base a una relación primaria de poder (Scott, 1986) que sostiene el binarismo sexual, es decir, que las identidades como tales persisten en tanto se recrea una relación de sometimiento. Así, Arlt advierte a los hombres, ante la *mujer doméstica* que resignó sus derechos en la vida pública en función de mantener y conservar su poder en la esfera doméstica.

²⁴ Excepto indicación contraria, todas las citas de Arlt fueron extraídas de Arlt, Roberto (1993) *Aguafuertes porteñas; Buenos Aires, vida cotidiana*, Alianza, Madrid y, en lo sucesivo, se indica con la forma (apellido del autor, “título del aguafuerte”: número de página).

Una de las razones por las que Arlt permanece dentro de la lógica falogocéntrica es que considera que la mujer -como género universal- es la que quiere someter al varón mediante la imposición del matrimonio. Y no es capaz de ver en qué medida el matrimonio somete a la mujer. Es decir, la mujer arltiana es casi exclusivamente la *mujer doméstica* que tiene, como dice Storni, la obligación moral de controlar al varón. La mirada miope de Arlt es la que no ve más allá de la mujer, es decir, no pone en evidencia que ese modelo de mujer es producto de ciertos dispositivos de poder, al contrario, parte del supuesto de que todas las mujeres actúan de la misma manera, en otras palabras, la *mujer doméstica* no es, en Arlt, un modelo hegemónico, sino único y absoluto. Entonces, queda claro que si el espacio de dominio de la mujer es la domesticidad, allí es cuando es un ser temible ya que está dotada de poderes que el varón no conoce. Sin embargo, desde su proyecto literario, más que de miopía, se trata de cinismo. Como dice Sarlo (2007), con respecto a las aguafuertes, Arlt ensaya la mirada del cínico o del nihilista que desarrolla en la ficción, bajo el procedimiento expresionista por el que lleva sus ideas hasta límites impensados. En relación a la representación de la lucha de los sexos, Arlt realiza una operación similar: lleva al falogocentrismo al extremo, lo desnuda de cualquier velo tranquilizador y lo muestra en toda su crudeza. Así como Masotta (1982) demuestra, a pesar de los deseos de la crítica de la época, que el hombre de Arlt carece de consciencia de clase, pero conoce a fondo los valores e inquietudes de ésta, también, carece de consciencia feminista – por así decir-, pero es capaz, en ese arrojado de sinceridad compulsiva, de mostrar los valores, sentimientos y subjetividades que produce el falogocentrismo. En este sentido es violentamente lúcido al mostrar el esquema de la lucha entre los sexos en el marco de una rígida moral sexual, desde un punto de vista masculino.

Drucaroff (1998) se refiere a algunas de estas aguafuertes con la intención de demostrar que, en donde Arlt parece irritarse ante la clase media, lo hace, en verdad, ante las mujeres: es un ejemplo de lo que la autora comprende en términos de confusión entre orden de clases y orden de géneros. Así afirma que Arlt arremete contra las mujeres desplegando toda una serie de burlas que las descalifican. Sin embargo, el problema de Arlt es que no puede salir de la ideología que critica, al menos en las aguafuertes. Es decir, así como critica a la clase media sin poder salir del círculo vicioso de alienación y humillación mediante la que la representa, critica las relaciones entre los sexos sin salir de una mirada falogocéntrica que considera que son las mujeres las que reproducen esos valores. Quizás no sea una cuestión de mala fe del autor, sino

más bien, un modo de representar la moral sexual de la época. Justamente, si, como dice Masotta (1982), Arlt muestra la contra-sociedad como un reflejo monstruoso de ésta, la suegra y la joven casadera son las versiones siniestras de la subjetividad femenina bajo la ideología de la domesticidad. Entonces, Arlt, al igual que Storni, critica la subjetividad femenina hegemónica.

La cuestión de la apelación, mención, cita o reproducción total de las cartas de lectores, en las aguafuertes, es una de sus principales características y, este caso, no es la excepción. La lectura de las aguafuertes transmite la sensación de que Arlt conocía a sus lectores, con los que mantenía una relación estrecha, de diálogo y provocación constante. Arlt escribe desde, sobre y para el pequeño burgués, y es allí donde descarga toda la violencia de su crítica hacia la clase. El diálogo que establece con los lectores es permanente al punto de que se transforma, también, en un espacio de reconocimiento de sí mismo, ya que Arlt complace y provoca a sus lectores. Las discusiones son de lo más variadas: algunos le reprochan el hecho de usar un lenguaje vulgar como el lunfardo, otros lo acusan de defenestrar ciertos tipos humanos, o de ser demasiado cínico en la descripción de algunas actitudes. Casi puede decirse que si, por un lado, posee un muy buen diálogo con los lectores, por otro, es hostil a los escritores consagrados y a las polémicas literarias, como la de Boedo y Florida, que le son contemporáneas. En este sentido, es precisa la hipótesis de Amícola (1984): Arlt apuntaba a crear su propio público, lejos del de la literatura culta y de la literatura social, más bien, en relación con géneros menores como los tangos, el sainete y el folletín.

En esta serie de aguafuertes, la temática interpela a las mujeres – Arlt mismo las conmina a discutirle- y ellas responden, por eso una gran parte de estas crónicas se basan en las cartas. Es más, lejos de ofenderse hacia las críticas que le hacen, las reescribe y celebra. Sean elogios o insultos, Arlt responde agradecido debido a que son cartas que lo invitan a seguir escribiendo, que le resuelven el tema cuando no sabe sobre qué escribir, le sugieren otros, y demás. La escritura de Arlt no da lugar a ninguna duda respecto de la afirmación de la dicotomía sexual, pero alivia el monologismo propio del falogocentrismo por medio del intercambio epistolar con las lectoras. Un síntoma de cuán separadas estaban las esferas discursivas es, sin duda, el hecho de que, ante esta problemática, surja un universo lector femenino inexistente, hasta entonces, en la columna. A su vez, el universo que representan las lectoras pueden dividirse en dos tipos, según el punto de vista de la contraargumentación: las mujeres domésticas – novia, esposa, suegra, solterona- que acusan a Arlt de develar los misterios del

matrimonio, son las que vienen a ratificar la razón de los argumentos arltianos, es decir, la lógica falogocéntrica. Estas mujeres son nominadas por las relaciones de parentesco y/ o por su belicosidad – la pistolera de Boedo- y son las que reavivan la retórica de la injuria – la amenaza, la descalificación, el ataque personal- que tanto divierte y estimula a Arlt. Sin embargo, por otro lado, están las que se acercan más a una lógica feminista ya que son las que, si bien comparten algunas opiniones con Arlt, desarman el mito de la mujer malvada mediante estrategias como la desesencialización, la historización, la explicitación de las causas. Estas últimas son las que rompen con el falogocentrismo y dan argumentos que funcionan como la explicación de lo que Storni crítica por medio de la parodia, según se lee en este ejemplo:

Yo no creo que todo sea, premeditación y engaño, como Ud. dice. Sobre la mujer, desde que nace pesan tres cosas: la familia, el concepto moral y la sociedad. Usted no lo negará. Estos tres factores en muchos casos contribuyen a hacer de la mujer una perfecta inútil. Acostumbradas a ser mantenidas y protegidas por sus padres, hermanos esposos, no hacen nada más que cambiar de dueño, encerrándose en un círculo de falsas obligaciones que dependen del terrible factor económico. (Arlt, “Interesantes cartas de mujeres”: 156)

Como se lee en la cita, sus actuaciones no se basan en la maldad o en la superficialidad, sino en la obediencia al dispositivo de la domesticidad. Este tipo de lectoras no sólo contrargumentan con los valores morales o las causas históricas que pesan sobre las mujeres, sino que, al hacerlo, se distancian de las mujeres domésticas y las nombran con epítetos idénticos a los de Storni: casadera, mujeres superficiales, o como se dice en la cita anterior, una “perfecta inútil”, que sintetiza a “la perfecta dactilógrafa y a “la niña inútil” de Storni. Resulta claro que la ironía de Storni y la contraargumentación de las lectoras permiten ver los dispositivos de poder que forman este estereotipo, pero que Arlt sólo puede nombrar a través de las palabras de las lectoras. Sobre éstas, Drucaroff especula con que podrían ser mujeres intelectuales, con cierta formación como “una suerte de inconsciente vanguardia femenina de su tiempo.” (Drucaroff, 1998: 249) Este ejercicio de imaginar a la lectora de Arlt es interesante y verosímil, sin embargo, se puede afirmar que las lectoras evidencian la existencia de un debate que estaba instalado en el campo intelectual. Así, como distintas instituciones generan los discursos de la domesticidad y éstos producen las subjetividades falogocéntricas, también, existían otros discursos que se oponían, que resistían desde distintas posturas políticas, en su mayoría, pero no sólo, vinculadas con el feminismo de la época. Es más, a Arlt no le asombran las palabras de estas lectoras, tan similares a las

de los artículos feministas de Storni, con lo cual puede afirmarse que existía un discurso crítico del falogocentrismo en el imaginario epocal y este discurso probablemente se deba a cierta influencia del feminismo.

Ante este modelo de lectora, Arlt no se asombra ni discute, aunque le hace un reportaje. En “Lo esencial es casarse”, Arlt simula un diálogo entre “el que suscribe” y “la reportada” acerca del valor del matrimonio. La reportada sostiene un discurso bastante similar al de Arlt: el matrimonio es una cuestión económica, no amorosa, la atracción entre los sexos es pura apariencia y es la huida del hogar materno, la razón principal de la urgencia del casamiento, para la mujer. Arlt le realiza preguntas propias de un periodista, sin asomo de ironía o sorna, en un momento, ella se refiere a las casaderas como “las otras mujeres” y, entonces, Arlt le pregunta el por qué de esta separación y la respuesta es una de las claves de lectura de esta serie, ya que responde:

yo tengo mi personalidad. Por eso digo “para ellas”. Entre ellas y yo hay alguna diferencia... como le decía, para estas mujeres criadas con semejante criterio, no puede haber nada más que un final: casarse. Casarse es resolver un problema económico. (Arlt, “Lo esencial es casarse”: 129)

En la misma entrevista, Arlt le pregunta qué quiere ella de un hombre y ella le responde con la misma pregunta, invertida. Lo significativo es que ambas respuestas son idénticas: ambos se dejan llevar primero por lo físico, luego valoran el entendimiento de caracteres y la inteligencia. La coincidencia pareciera deberse a que la reportada tiene un buen empleo que le garantiza una autonomía económica, razón por la que está fuera del estereotipo de la casadera ya que el matrimonio no es su único fin en su vida. La reportada es el equivalente de la mujer moderna de Storni, o sea, que es la que demora el casamiento por razones económicas, sociales, intelectuales o morales, como explica la cronista en “¿Por qué las maestras se casan poco?”. En ésta se define al casamiento en los mismos términos que los define Arlt: como un contrato que, tras la apariencia del amor, oculta un interés de ascenso social o económico que, a su vez, está directamente ligado a la posición de clase. Entonces, la mujer que se desarrolla profesionalmente e intelectualmente prefiere no casarse o demora su decisión, al haber asumido una vida independiente no sólo económica, sino, también, subjetivamente.

Así, Arlt deja en claro que la clave del problema es más que económico, es la emancipación de la mujer, y la relación de sometimiento que la mujer impone al varón, es, en verdad, la obligación de su manutención de por vida. Arlt explicita este problema, aún cuando la reportada – al salirse del estereotipo- sea casi un espejo de sí mismo. En

esta aguafuerte, Arlt pone en boca de una mujer lo que él está diciendo en las crónicas, con la diferencia de que aquella se distancia de la mujer casadera porque “tiene personalidad”, es decir, porque posee una subjetividad que está fuera de la ideología de la domesticidad y es la razón por la que no enfrenta al Arlt sexista.

En otras aguafuertes, un Arlt sarcástico alerta a los lectores mediante la repetición de la escena del novio- gil con la novia y/o la suegra, evidenciando a un cronista que no puede ver dispositivos de poder ni opresión, sino maldad femenina que amenaza al varón. En relación con la *mujer doméstica*, el varón es el humillado que espera el dominio, la traición, el gesto que demuestre que ha caído preso del sistema familiar. Quizás por eso Arlt se divierte más con las lectoras que, al ofenderse con él, le dan la razón, dando cuerpo y palabra a los personajes de sus ficciones futuras. Por el contrario, aquellas lectoras que le hacen una crítica que lo desvía de la domesticidad, no le resultan provocativas ya que toman a Arlt no como enemigo, sino como un periodista-sociólogo, discuten seriamente con él y, en verdad, coinciden con la crítica que hace de los convencionalismos de las clases medias. Arlt cita a estas lectoras, pero no las comenta, justamente porque no le aportan sentidos para la ficción. Puede decirse que Arlt tiene una preocupación más literaria que sociológica y las otras lectoras - las suegras y las casaderas - le dan el tono, los enunciados precisos, los gestos de sus futuros cuentos. Por eso, ante la lectora doméstica Arlt se divierte, responde e, incluso, construye su propia identidad de cronista masculino en relación especular con ella. En otras palabras, la voz de las lectoras lo hace antipático, irónico, lúcido, franco. En algunos casos se defiende – cuando, ante la acusación de antipático, se dice simpático y de buen humor- en otros invierte el esquema de valores -considera positiva su franqueza y sinceridad- o bien dice de sí que es inteligente y ésta radica, justamente, en su habilidad para desenmascarar la hipocresía de las relaciones entre los sexos. A lo largo de las aguafuertes desliza comentarios que hacen a su imagen de escritor, pero, en una aguafuerte en particular, se posiciona en tanto intelectual al afirmar que, si escribe estas aguafuertes, es porque él ha detectado un problema en la relación entre los sexos – la hipocresía que hace a la relación- y es capaz de decirlo a modo de denuncia:

¿Cuál es mi obligación entonces? Proporcionar los datos elementales que permitan diferenciar un resfrío de un juanete o de una tuberculosis. Más claramente hablando, deseo que cualquiera pueda catalogar sin mayores rompederos de cabeza a la persona que miente. (...) No creo en los consejos. Es estúpido dar consejos , pero creo en la eficacia del cuadro vivo. Aquí tengo una carta a mano, de la que entresaco unas líneas: “... un amigo, acercándose y alcanzándome una de sus notas

últimas, me dijo: “Ni que Arlt hubiera conocido mi caso”... (Arlt, “Si la gente no fuera falsa”: 137)

Arlt quiere cumplir una función social, quiere develar las estrategias de simulación, las mentiras que pasan por verdades, pero, como lo demuestra en la carta que cita, no en términos generales, sino en relación a los engaños de las mujeres hacia los varones, con lo cual afirma su voz en nombre del género masculino a la vez que aviva la guerra declarada hacia la mujer. Así como la mujer – lectora o personaje- lo define como varón, él hará lo propio con ella, caracterizándola con todos los adjetivos que la colocan en el estereotipo de lo femenino como una otredad desconocida y temible – lo que provoca el enojo de las lectoras que le escriben y el responde, y le escriben, produciéndose un círculo que se retroalimenta al infinito-. Ellas son, entonces, intuitivas, poco inteligentes, de mal carácter, simuladoras, aburridas, incapaces de sostener una conversación interesante. Justamente, estas características son las que responden al estereotipo de la joven casadera que Storni critica con igual agudeza. La diferencia es que Arlt considera que estas características forman la esencia de la feminidad y lo enfatiza por medio de la inclusión de la maldad; en cambio Storni ironiza sobre este estereotipo como una pose, una identidad impuesta desde un dispositivo de poder.

Por último, cabe aclarar que la prosa de Storni no da cuenta de la recepción de lectoras. Aunque, en *La Nota* sí asomaban sus voces, éstas, nunca se presentan como en los textos de Arlt, que llegan a contaminar la escritura. Así y todo, en distinto sentido, tanto Arlt como Storni poseen una escritura dialógica que corre de lugar al narrador. El dialogismo arltiano se materializa en el ocultamiento de la importancia del narrador para permitir la permeabilidad de voces femeninas hasta llegar a diálogos que preanuncian la escritura literaria. En Storni, el dialogismo está en la parodización de la enunciativa y en los ecos ironizados de otros discursos que inventan a la Mujer.

3.4 Identidades sujetas al reglamento de género

El matrimonio heterosexual se presenta como el único modo de relación entre los sexos que, además de ser útil al control del sexo, de los placeres y usos del cuerpo, sostiene la fijeza de las identidades sexuales. Esta se considera esencial porque supone que varones y mujeres poseen características atemporales y ahistóricas. Justamente, lo que posiciona en diferentes lógicas a Arlt y a Storni es que, mientras Arlt afirma lo

antedicho, Storni detecta el carácter performativo de la identidad, que se evidencia en el trabajo de producción de las mujeres para salir a la calle, la cantidad de movimientos permitidos y no permitidos, la adecuación de sus cuerpos y mentes a la feminidad doméstica. Esta cuestión nos reenvía a la afirmación del carácter performativo del género:

La postura de que el género es performativo intentaba poner de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. De esta forma se demuestra que lo que hemos tomado como un rasgo «interno» de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados. (Butler, 1999: 17)

Si bien Butler reflexiona sobre la performatividad para visibilizar sexualidades no hegemónicas, es un concepto útil para pensar que efectivamente la identidad de género no es más que una determinada combinación de gestos, vestidos y acciones que funcionan como una versión anticipada a la “esencia biológica” inscrita en el cuerpo. A partir de la repetición y la duración temporal, se conforma una cierta coherencia entre género, sexo y deseo. En otras palabras, los géneros inteligibles son aquellos que mantienen una conexión lógica entre sexo, género, práctica sexual y deseo, lo que se logra a partir de las prácticas reguladoras que producen una sexualidad organizada en base a oposiciones discretas y asimétricas entre lo “femenino” y lo “masculino” como atributos naturales que designan “hombre” y “mujer”.

Antes de demostrar el proceso de la absorción de la identidad de género, es relevante reponer desde dónde provienen estos mandatos. Ya se han mencionado los diferentes discursos que ponen en evidencia la construcción de género que produce a la *mujer doméstica* y tanto Arlt como Storni reconocen en la madre/suegra a la impulsora de la domesticidad. A partir de la implantación de la familia burguesa, surge, como afirma Domínguez (2007), una nueva figura materna cuyo amor se presenta como natural y cuya mayor misión es la de moldear las subjetividades de su prole en tanto mandato natural, excluido de la política. En este sentido, Storni retoma una de las máximas de la domesticidad: es la madre la que educa moralmente a las hijas, lo que significa que las prepara para ser mujeres. No hay demasiadas madres en las crónicas de Storni, pero hallamos dos figuras ejemplares. En primer lugar, Storni, en un viaje en subte, observa a una niña pintada y vestida como una mujer. A su lado, está la madre, es

decir, la que realizó el trabajo de producción sobre el cuerpo de la niña y que, a su vez, espera la aprobación del resto.

Las dulces y frescas mejillas cargadas de carmín, perdían su natural frescura para adquirir el aspecto de muñeca barata y ramplona, con que suelen adornarse los escaparates de las tiendas de suburbios. La digna mamá, inmóvil al lado de su afeado retoño, paseaba sus ojos sobre los viajeros como reclamando la admiración por su obra, por su dulce obra de madre y de artista... (Storni, "La dama de negro")

Storni ocupa el lugar de una destinataria indeseada, que no aplaude el acicalamiento infantil. Esta cita permite ver el modo en que la madre inscribe la feminidad en el cuerpo de la niña para, luego, transmitir los valores morales. Ésta expone su obra, en el espacio público, necesita la aprobación del entorno, ya que es lo que le da sentido a su acción. Storni, por su parte, señala la artificialidad puesta en juego, que se opone a la naturalidad de la niña y que casi la transforma en una muñeca, lo que anticipa la resolución ficcional de este personaje. Cuando la niña es una joven casadera, la madre ya no inscribe la cultura sobre su cuerpo, sino que se ocupa de que los gestos, acciones y pensamientos de la niña sean acordes al modelo. Así surge la voz de la madre moralizadora ante una novia dubitativa:

‘Hija mía’, me dijo: ‘las mujeres hemos nacido para casarnos...mi madre lo hizo así, yo , también, lo hice; tú vas a hacerlo ahora. En nuestra casa todas las mujeres han sido virtuosas, obedientes, fuertes...Limpias de alma, serenas, silenciosas, hemos podido vivir entre paredes de cristal... tú eres como las mujeres de tu casa... ha llegado el momento de que sirvas a Dios y a su ley...’ ¡Ah, las cosas que me dijo mamá! (Storni, "Carta de una novia")

La tradición femenina, el respeto por la madre y la abuela es el fundamento que sostiene la aceptación del matrimonio y el sometimiento al varón. La voz materna relaciona la feminidad con la obediencia y el matrimonio con sumisión en tanto deberes generacionales. Entonces, Storni rememora estos mandatos maternos, estas inscripciones marcadas en los cuerpos de las hijas, con el fin de mostrar la asimilación de determinadas costumbres que hacen que las mujeres se identifiquen, más tarde, con la *mujer doméstica*. En cambio, Arlt ignora esta función materna y más bien se concentra en los efectos que ésta puede tener sobre el varón que desea a la hija, es decir, no ve a la madre, sino a la suegra que quiere dominar o persuadir al novio para que se case. Storni, desde la relación madre-hija, y Arlt, desde la relación novio-suegra, detectan la pretensión de orientar el comportamiento de los jóvenes. Con palabras de Foucault (1990), sería una relación que encarna al poder controlando al sexo.

Cabe aclarar que, excepto en las aguafuertes en las que se abordan temáticas femeninas, las mujeres como protagonistas aparecen muy poco. Y, cuando son mencionadas, es, en relación a los roles parentales que ocupan, sean esposas, novias, madres o hermanas. O bien en relación al trabajo que realizan como sucede con las obreras y las empleadas, también, aparecen como protagonistas por alguna condición de excepcionalidad como puede ser el hecho de que una mujer sea violinista, novelista rusa, estafadora, curandera o poetisa. En síntesis, las mujeres de las aguafuertes ocupan un lugar secundario, excepto cuando Arlt se dedica a investigar y criticar al matrimonio y, desde aquí el vínculo obligatorio del hombre con la mujer. Bajo este tópico, la mujer sí goza de protagonismo y los personajes tras los que aparece son la suegra o la novia. Así, Arlt traslada una temática marcada por lo femenino a su columna, que ya tiene un estilo propio.

Si bien la novia arltiana pone en acción distintos mecanismos de dominación, es la suegra la que sólo desea someter al novio. Arlt responsabiliza a las mujeres engañadoras y a las suegras obsesivas de esclavizar a los hombres en el matrimonio y deposita la acción malintencionada en la mujer, porque si asocia la sexualidad al dinero (Masotta, 1982) y el dinero a la clase media, la *mujer doméstica* es la que cobra protagonismo. La maldad de la mujer consiste en colocar al varón en el lugar del ser sexuado, fatalmente relacionado con ella. La escena en que la suegra presiona al pretendiente para que se case con su hija se reitera tanto en su obra periodística como ficcional y, con mayor o menor intensidad, reproduce un discurso marcadamente reconocible en el imaginario social. La dulzura o la persuasión en la suegra de Arlt connota simulación y mentira ante su verdadera intención, que es la de casar a su hija, incluso, ésta pasa a ser un personaje más relevante que el de la novia, con lo cual, elude la manifestación del deseo sexual y todo se reduce a una relación de fuerzas entre ambos en pos de la novia-hija. Así, en una de las aguafuertes, Arlt presenta la escena:

Diálogo entre la presunta suegra y el presunto damnificado. La mercadería, , o sea, la hija en estado de merecer, está ausente. La presunta suegra tiene en las arrugas del semblante disuelta la suficiente dosis de miel, vinagre, sal y pimienta, según sea indispensable. La propietaria de la mercadería inyecta o espolvorea en su sonrisa la miel, el vinagre, la sal o la pimienta. El ciudadano, cara de `bonafide' al `sugo'. Es otario, , pero como todos los otarios, tiene sus cascabeles de vivo. (Arlt, "Pase no más, joven...":146)

Masotta (1982), analizando el personaje de la suegra, señala que esas mujeres son seres que encarnan el deseo del ascenso social, de pertenecer a la esfera de los

poseedores, a través del casamiento de la hija. Así, las describe como “seres desorbitados”, que caricaturizan las contradicciones de la clase media por pretender adscribirse a “la esfera de los poseedores”. “Tener no significa solamente tener objetos, sino tener objetos para poseer a través de ellos, a los hombres. Tener es tener hombres.” (Masotta, 1982: 59) Esto mismo puede decirse de la joven casadera porque el novio, tanto en Storni como en Arlt, es el equivalente de lo que se posee e, incluso, ambos mencionan los mismos índices de status social: la corbata, el auto, un título universitario o el dinero.

En la cita anterior se anuncia el duelo entre la suegra y el novio, es decir, el Bonafide, que, como su nombre lo indica, es un hombre sincero, de buena fe, que cae en las garras de una mujer monstruosa, capaz de dominarlo. Más aún, es más fuerte el duelo con la suegra que el deseo hacia la novia. Así, el novio permanece en una relación de dominación, de humillación que actualiza la frustración y la angustia del hombre de Arlt. Esta interpretación puede complejizarse con el hecho de que la suegra no sólo tiene deseos de ascenso social, sino que, además, cumple la función de controlar la sexualidad masculina por medio de la imposición del matrimonio. Así, está en juego la obediencia o resistencia al dispositivo de sexualidad que modela las conductas masculinas, al punto de que hace de los varones, novios y maridos. En este sentido, Arlt está mostrando un mecanismo de coerción de la subjetividad masculina al que pretende resistir por medio del descubrimiento de la comedia.

El Bonafide es el hombre que ingresa en el territorio doméstico: está en el living de la casa, en el espacio intermedio entre el afuera y el adentro, que es dominado por la suegra. El conocimiento que el novio puede tener de la joven es externo y superfluo ya que se limita a la conversación permitida en el living, bajo la mirada atenta de la madre. La suegra es la que maneja las reglas, que el novio acata o transgrede, es la que maneja las conductas masculinas para lograr que funcione la relación seducción y represión al punto de lograr el casamiento. Arlt lee, en términos económicos, la palabra de la suegra al decir que ella quiere vender su hija, al mejor postor. Esto no sólo alude a la asociación entre matrimonio y prostitución, sino que, también, permite ver el resultado de la obra materna: ofrece, de su hija, sus servicios domésticos – sabe coser, cocinar, es inteligente, pero sumisa - y sexuales, al habilitar el juego entre lo prohibido y permitido, entre los novios. Además, el Bonafide es llamado, alternativamente, cara de gil, marmota, papanatas enamorado. Como se deduce de estos apelativos, Arlt lo descalifica porque es un gil que ha caído bajo el poder de la feminidad, aún cuando, no responda

económicamente a las expectativas de la suegra. Ante el protagonismo de la mujer en el dominio de las relaciones parentales, Arlt recrea un discurso sexista en el que el varón teme perder poder al entrar en ese mundo.

En cuanto a la subjetividad masculina, el novio, en las crónicas de Storni, también, es el bienpreciado en el futuro, en tanto bien material (corbata, auto), pero, la cronista agrega otro tipo masculino: el que porta una mirada censora del comportamiento femenino, o sea, el varón que impone y controla los mandatos de la domesticidad en los cuerpos femeninos, pero que no entra en relación con la mujer, solamente es la “mirada evaluadora” que condena o festeja el ser femenino. Así es que lo femenino, tras la madre, cumple con la formación moral – como se dijo anteriormente- y lo masculino, asume la mirada inquisidora que valúa y controla la adecuación al reglamento de género. Este último es el tipo masculino que Storni denomina “hombre fósil”:

Hago, pues una reverencia a la vieja lengua y me prometo pasar un tiempo sin volverla a molestar, pues me interesa que hablemos, ahora, de los hombres fósiles, es decir, de aquellos hombres cuyas ideas están casi petrificadas y que parecen vivir todavía en las capas espirituales del medioevo. (...)Tiene además el hombre fósil modalidades que no son más que un residuo de crueldad de la especie, y un absoluto desconocimiento de la causalidad. Se obceca el hombre fósil en que la niña debe ignorarlo todo, fingirlo todo, disimularlo todo, y en claro, así le da razón a Jehová. (Storni, “Los hombres fósiles”)

Así, Storni afirma que la relación entre los sexos es una relación de poder en la que el varón es el que maneja, por fuera, el poder - juzga el comportamiento femenino – y la mujer es la que se halla sometida a esa relación, en tanto cuerpo sexuado, puro sexo desconocido, que debe ser controlado. Storni muestra la presencia omnipresente de la mirada masculina, pero no inaugura, como Arlt, la guerra, sino que, más bien, apunta a la toma de distancia de este modelo.

Arlt, en sus aguafuertes no domésticas -por así decir- describe una tipología infinita de subjetividades masculinas de clase media. Es imposible realizar un listado exhaustivo, pero pueden agruparse por ciertos rasgos comunes. En primer lugar, los hombres denominados por su ocupación - el portero, el del quiosco, el policía, el ladrón, el almacenero, el juez, el peluquero, el oficinista, el usurero, el ecónomo, escritor, el quinielero, el desocupado, el vigilante, el médico, el cajero, el teatrero, el estudiante el contrabandista, el doctor, el latero, el de la guitarra, el acompañante, el automovilista, el chico de la oficina, el abogado, el patrón, el ajedrecista, el diputado- ; en segundo lugar,

aquellos que tienen alguna característica física o psíquica – el hombre con bigote, con sombrero, el enfermo, el de la camiseta calada, el misántropo, el honrado, el mentiroso, el indeciso-. Y, por último, aquellos que se destacan por un accionar en particular – el que vende la felicidad por un peso, el parlanchín, el que da una mala noticia, el que necesita ladrillos, el que habla de Dios, el que deja pasar el tranvía, el que ocupa la vidriera del café, el manya oreja, el demócrata, el que mira con tristeza, el que silba, el del trombón, el amigo, el que se tira a muerto, el que canta, el que va a los remates, el que no paga-. Entre los numerosos personajes de Arlt, el solterón, o sea, el que tiene decidido no casarse, es el único que celebra la existencia de las mujeres independientes, de esta manera:

Me gustan las muchachitas que se ganan la vida. Son las únicas mujeres que provocan en mí un respeto extraordinario, a pesar de que no siempre son un encanto. Pero me gustan porque afirman un sentimiento de independencia, que es el sentido interior que rige mi vida. (Arlt, “Soliloquio del solterón”, 1998:50)

Es significativo que éstas aparezcan en términos positivos en la voz de un personaje que se instala por fuera de las relaciones de alianza. El imperio de la mirada y la relevancia de la apariencia son las dos cuestiones esenciales que hacen posible la relación entre los sexos. Así como Storni señaló el ojo censor masculino que controlaba los movimientos femeninos, Arlt aparece como cronista que mira la circulación de las mujeres en la ciudad. No obstante, también, ve a los hombres. Y en ambos observa su transformación en autómatas domésticos. Incluso, a pesar de que no hace mención explícita a textos puntuales, sí apela a la parodia del instructivo que establece qué vestimentas y gestos deberían adoptar ellos, si desearan entrar en relación con una mujer. Podemos decir que, así, como Storni parodia la performatividad del género en la mujer, Arlt detecta esta actuación en el varón:

Péinense bien a la gomina, déjese unos bigotitos de cepillo de dientes, lleve un traje entallado y una corbata de siete reflejos y, si puede, ande en “voiturette” y ríase de Stendhal, de las declaraciones de amor, de las palabras bien coordinadas y de la inteligencia. (Arlt, “Primeras palabras para conquistar a una dama”: 125)

En cuanto a la representación de la mujer, en el paso de Storni a Arlt, el referente femenino sufre un cambio nominal: ya no es una niña, sino, que es una mujer. Este cambio obedece a que ambos pertenecen a dos generaciones que han establecido modos de relación con el lenguaje muy diferentes entre sí. En consecuencia, ese uso

sería índice de dos estéticas distintas: Arlt usa el lenguaje de la calle, el lunfardo, en cambio, Storni se mantiene en la parodia que señala el agotamiento de “niña”, término más antiguo y con remembranzas poéticas del modernismo. Otro aspecto relevante en el cambio de mujer a niña es que señala una cierta relación con la pertenencia a una determinada clase social. Si bien no puede afirmarse que cada uso del término remita a la clase, es usual la asociación del término “niña” con la clase alta o media con pretensiones, y “mujer” para la clase media o baja.

Por último, aunque es probable que no haya una relación directa, no está demás recordar que la mujer en 1930 tenía una participación en la vida pública más legitimada que en la década anterior, por una cuestión jurídica. Quiero decir que, dejando en suspenso las cuestiones estéticas e ideológicas en juego, llamar, hasta 1926, a las mujeres como “niñas” es denominarlas tal y como la ley las considera. Hasta la fecha mencionada, en que se reconocen los derechos civiles de las mujeres, éstas eran seres incapaces de actuar en la vida pública sin el control de un varón, en otras palabras, eran niñas eternas. Ahora bien, a partir de 1926, se las reconoce como seres adultos – como los varones- y pueden administrar sus bienes, tener comercios, firmar cheques, y demás. Más allá de la precisión legal sobre los derechos, Storni considera que las mujeres no son féminas añiñadas, sino que simulan serlo porque no se atreven a asumir una identidad propia y, en este sentido, prefieren adaptarse a la masa.

La operación arltiana falogocéntrica por excelencia es la afirmación de que la mujer casadera y la suegra son las únicas formas de la subjetividad femenina. Así, Arlt naturaliza el modelo hegemónico, y lo considera universal y atemporal, a pesar de que, en otros momentos, haya reconocido la influencia de variables históricas o, incluso, otros modos de la subjetividad femenina. Entonces, el autor concentra una discursividad en la que la mujer es una seductora irresistible, poco inteligente y ambiciosa, tal como lo explicita en frases como “y después porque no es el hombre el que elige a una mujer ¡no! es la mujer la que elige a su hombre; al que más le gusta. Por capricho y por sexo” o “la mujer no tiene capacidad para juzgar de la inteligencia del hombre” (Arlt, “Primeras palabras para conquistar a una dama”:124-5) que pertenecen al acervo de los lugares comunes del sexismo.

Ante este referente femenino, Storni elige tres modos de nombrarlo que gradúan la evaluación de la autora sobre el referente. En primer lugar, usa los términos más neutrales posibles, por ejemplo, el que designa el trabajo que realiza – manicuras, profesoras, médicas, costureras, maestras, dactilógrafa, acuarelistas- o la relación de

parentesco que la identifica – madre, novia, esposa-. En segundo lugar, la nombra dialógicamente mediante los enunciados habituales dentro del estilo de la escritura para mujeres, lo que no es exclusivo de este género, como se ha visto en la crítica literaria contemporánea a la poeta, cuestión que analizamos en el capítulo anterior. En tercer lugar, elige sustantivos que exudan una mirada crítica, indignada, ante el estereotipo femenino.

Con respecto al segundo modo de nombrar, cabe aclarar que estos enunciados son signos constituidos por la unión indisoluble de sustantivos y adjetivos, en los que los referentes -mujeres/ niñas/ muchachas/ jóvenes, casaderas - están marcados por adjetivos - dulces / divinas/ adorables/ preciosas- que exaltan la belleza como cualidad esencial de la feminidad desde una mirada masculina. En otras palabras, estos enunciados no son más que variaciones de una frase constante- *bello sexo*-, que es un cuasi sinónimo de sexo débil. En 1920, estos términos constituían el modo de nombrar a la mujer como género, como se puede leer en las publicaciones periódicas, científicas e, incluso, literarias. En este sentido, lo que connotan los adjetivos “bello” y “débil” dentro de la lógica falogocéntrica, abarcaba a la totalidad de las mujeres. De las crónicas de Storni se desprende que estos enunciados no son términos que definen la subjetividad femenina en general, sino que caracterizan a un tipo particular que se impone como hegemónico. Storni asimila el enunciado “sexo débil” a un tipo femenino superficial y ocioso, cuya única aspiración es el matrimonio y cuyo límite territorial es el hogar. Esta precisión, Storni parece retomarla de las feministas de inicios de siglo XX es la que, luego, predomina en la ficción no sólo de ella, sino, también, de Medina Onrubia y de Carnelli. Así, Storni parodia un arquetipo que Elvira López, en su tesis doctoral de 1901, describe como síntoma de la pobreza subjetiva de la mujer porteña:

No falta quienes critiquen, a las porteñas sobre todo, y especialmente a las de las clases pudientes, su educación superficial, su poca inclinación por los estudios serios y las ocupaciones del espíritu; la frivolidad de su carácter y conversaciones que alejan cada vez más de su sociedad a los hombres de espíritu cultivado; su desenfrenado amor por el lujo que causa el asombro de cuantos visitan nuestro país. (López, 2010: 227)

Así, el estereotipo de la mujer porteña de clase alta estaba marcado por su superficialidad y tendencia al consumo. En 1910, en el *1º Congreso Femenino* se menciona al *bello sexo* como la mujer superficial que seduce con el arreglo de su

cuerpo, que hace de sí lo que determina la mirada masculina, pero que carece de pensamientos propios y/o de formación intelectual.

Bastante se ha echado en cara a los miembros del llamado bello sexo la estrechez de su entendimiento y la capacidad limitada de su cerebro. (...) Observo que hasta hoy la mujer ha aprendido el arte de atraer, pero no de cautivar, los afectos del hombre. Conocedora de las exigencias que hace el género masculino, cultiva la belleza y se somete a las costumbres, unas veces con sinceridad y otras con disimulo. La mujer es la obra del hombre, porque vive para él.
(Mayer, Dora "La moral femenina" en S/A, 2008: 264)

Al decir que la mujer es obra del hombre, Mayer está diciendo que la mujer real se adapta al ideal masculino, deviniendo en el *bello sexo* en función del deseo masculino. Storni coincide con lo que sostiene Mayer, que puede trasladarse a gran parte del feminismo del Centenario, incluso, deslinda entre la belleza corpórea como una ofrenda femenina que enaltece la virilidad y la belleza espiritual ligada a la inteligencia, por lo tanto, directamente relacionado con la formación de la subjetividad.

Las palabras citadas forman parte de una larga exposición sobre la condición moral de la mujer que dió en el *Iº congreso femenino* de 1910. Como muchas de las mujeres- Julieta Lanteri, Elvira López, Elvira Rawson, Sara Justo- que participaron en él, Mayer era una mujer ligada a los círculos intelectuales. Era de origen alemán, pero vivió en Perú y, a través del periodismo, defendió no sólo los derechos de las mujeres, sino, también, de los indígenas y de los obreros. No casualmente desde Perú, ella relaciona al feminismo con el indigenismo y el socialismo. Elvira López, en la tesis ya mencionada, no registra a la población indígena argentina, pero, sí, a la clase obrera y agrega un tercer movimiento que es síntoma de su mirada más europeísta que americana: el pacifismo. En síntesis, con sus diferencias, estas intelectuales, a inicios de siglo XX, reflexionaron sobre la condición femenina, vincularon al feminismo con otros movimientos sociales emergentes, y vieron en éstos signos de progreso, de una evolución casi inexorable en el camino de la modernización. Lamentablemente, este espíritu revolucionario del feminismo argentino va perdiendo fuerza, pero es indudable que Storni lo conocía, tanto por sus vínculos personales, como por su escritura ensayística.

Para Storni, la *mujer doméstica* es fruto del matrimonio burgués como ideal de la clase media, aún cuando conserve características de la clase alta. Incluso, en "Cuca", un cuento que será analizado en el último capítulo, Storni hace explícita la relación

entre la *mujer doméstica* y la clase media al decir: “Cuando pude contenerme guardé silencio para paladear sus palabras: razonaba como una joven común de la clase media y de los veinte años.” (Storni, 1999: 768) Su preocupación está más centrada en el modo de subjetivación femenina que impone el matrimonio que en la institución misma. Si bien la expresión más común de la *mujer doméstica* es la joven casadera, Storni demuestra que este estereotipo atraviesa otras tipologías femeninas que forman su universo de discurso: hijas, trabajadoras, lectoras, caminantes, ricas o pobres, extranjeras o nacionales, porteñas o de las provincias. Este fenómeno es el que demuestra Tao Lao con una mirada anclada en el espacio público que supone una tipología extradoméstica, al menos, en apariencia. Entonces, el varón no es sólo el pretendiente, sino que es un *voyeur* que disfruta ante el paisaje del cuerpo femenino urbano. Si De Beauvoir (1987) dice que no se nace mujer, sino que se llega a serlo, Storni demostrará cómo se logra este objetivo, para poner en evidencia el trabajo de producción de las mujeres en el devenir ya no solo “casaderas”, sino sobre todo “bellas” ante la mirada masculina. Storni explora la superficialidad hasta definirla como una obsesión femenina por la imitación de la moda que aparece en las columnas femeninas y con otro objetivo: la apariencia de la clase social superior.

Storni, como veremos más adelante, se contagia con la esperanza en la mujer futura que vendría a desalojar a la *mujer doméstica* en decadencia, en tanto modelo propio de un país atrasado. Por ejemplo, en “La mujer bella”, Tao Lao distingue entre la belleza del espíritu, que es la que la transforma en un sujeto, y la belleza del cuerpo, que la hace el complemento o el adorno del varón:

El hombre exige, ha exigido siempre, una belleza que represente más o menos alma, conforme a que hubiera en él mayor o menor evolución espiritual. Así entendido, o así presentido, la preocupación constante de la mujer ha sido la belleza. Ella es en parte su dote; en la competencia de ser a ser, lucha al fin de la especie por alcanzar su complemento, la mujer necesita de la belleza - su arma primitiva. (Tao Lao, “La mujer bella”)

En esta crónica, como en otras, Storni abandona el tono paródico y argumenta su postura con la historización del tema. Por ejemplo, cuando quiere demostrar que la moda femenina es anticuada o que el luto es un rito social coyuntural, apela a ejemplos de otras culturas u otras épocas, como una estrategia que logra quebrar con la naturalización de las costumbres. Una de las cuestiones que se deduce de estos textos, es la fe que tenía Storni en la modernización en la medida en que estaba convencida de que

el feminismo era un fenómeno propio del progreso de la modernidad y, por lo tanto, era muy optimista respecto de la mujer del futuro.

Otro tópico que retoma Storni es el de la moda²⁵ que, también, es un tema propio de los artículos femeninos. La vestimenta contribuye, tanto a la constitución de una subjetividad femenina adecuada a la identidad de género, como a señalar su temible masculinización, fundamentalmente mediante el uso de pantalones. Su crítica se centra en un aspecto nodal y propiamente femenino: el arreglo del cuerpo para ser mirado. Storni distingue la vestimenta masculina de la femenina, porque la primera es moderna en tanto es práctica y cómoda para la vida urbana, y, por el contrario, la segunda es anticuada ya que apunta al agrado de la mirada masculina, y no, a la practicidad necesaria en esos tiempos. Además, en el caso del corsé, fundamenta los problemas de salud que este produce en el cuerpo de la mujer, argumento común y constante en las columnas femeninas, es más, en 1920, el cuerpo femenino es el objeto de una batalla entre los médicos higienistas y los defensores de la moda, como explica Armus (2007), pero, la preocupación de Storni no tiene que ver con esta puja masculina, sino con el hecho de que la vestimenta moldea la subjetividad femenina, por lo que ocupa no sólo el cuerpo, sino el pensamiento de las mujeres.

Retomando lo anterior, es en el tercer modo de nombrar al referente cuando Storni no disimula su enojo y apela a enunciados explícitamente descalificadores: *niña inútil, impersonal, chica loro*. Esta estrategia es predominante por lo que, sea en los títulos o en los textos, siempre aparece al menos una vez, lo que trae como consecuencia un efecto de mimesis paródica que abarca tanto a los nombres más neutrales – mujeres- como a los que provienen del falogocentrismo – bellos sexo-. La crítica explícita en el nombre elegido para la *mujer doméstica* es acompañada de otra estrategia que se reitera en las crónicas: una descripción detallada de la vestimenta, es decir, del cuerpo bajo la mirada masculina, en donde la superficie de la piel- ropa constituye el ser entero de la mujer. Por ejemplo, “Tipos femeninos callejeros” es una pormenorizada descripción de la vestimenta de una joven casadera que comienza por los pies y culmina con la cabeza. El recorrido del cuerpo, de abajo hacia arriba da cuenta de una jerarquía inversa que se evidencia con la ironía del final, ya que, cuando la cronista se cansó de la joven, le comenta a la lectora: “Por último os cansáis un poco de la chica-loro y la abandonáis en una esquina, no sin antes haber observado la movilidad de sus manos y la inteligencia

²⁵ Véase, de Alfonsina Storni, "La dama de negro", "Los detalles, el alma", "Nosotras y la piel".

de sus expresiones.” (Storni, “Tipos femeninos callejeros”) Storni acentúa la superficialidad de la joven al dejar a “la inteligencia” como el último detalle, procedimiento de indisimulada ironía, hasta de cierta irritación, que se refuerza con el nombre de la joven: chica-loro.

La superficialidad femenina no se reduce a una cuestión de género, sino, en coincidencia con Arlt, también, de clase. Me refiero a que alude, en versión femenina, al mito del ascenso de clase presente en *M' hijo el doctor*, obra teatral de Florencio Sánchez estrenada antes del Centenario. Esta fusión de valores de clase y de género son los que observa Tao Lao cuando, en relación a las profesoras, se detiene en la preocupación de éstas por la apariencia física, se ríe ante las crédulas féminas que suponen que allí reside la emancipación femenina, y afirma:

La emancipación femenina de la monotonía del hogar en busca de nuevos campos para su actividad –según la frase en boga—ha tenido con gran frecuencia, como símbolo codiciado, una chapita. Esta chapita no es invención femenina. La introdujo al país por masculino, y acaso político conducto, una democracia pequeñita que substituyó el escudo por la chapa. (...)

Así como las chapas masculinas vienen sufriendo desde hace algunos años una pequeña alteración de buen gusto (se habrá observado que de la inscripción “boticario” se pasó a la de “farmacéutico” y de la de “farmacéutico” a “químico-farmacéutico” y de la de “químico-farmacéutico” a “doctor en química”, última etapa), las chicas resolvieron ascender, también, de condición, empezando por adquirir la chapa. Y allí estaban como llovidos del cielo los conservatorios e institutos que fueron tomados por asalto. (Tao Lao “Las profesoras”)

Así, las casas de moda son a los vestidos, lo que los conservatorios son a las chapitas: íconos de las fantasías de una clase que absorbe las ofertas del capitalismo. Storni – aunque resulte obvio decirlo- no está en contra de la emancipación, pero es muy lúcida en detectar las ofertas, mediante las que el mercado quiere hacerles creer a las mujeres que, en un par de cursos, reside la llave de la independencia. En verdad, muestra cómo el mercado encontró en la mujer, a otra figura de cliente, la que, como el varón, desea trascender por el prestigio que da un título. En tal sentido, la profesora no es más que la versión femenina del doctor -*M' hijo el doctor*- y la chapita tiene el mismo sentido que la vestimenta: sostener una apariencia de clase. Storni no ve en estos cambios un avance de la mujer, sino, más bien, un movimiento de asimilación a la ideología de la clase media. Arlt realiza la misma crítica a la clase media, pero en relación al varón. En una de sus aguafuertes, imagina la escena en la que una madre posee varias hijas y sólo un hijo que será el destinado a obtener un título, lo que acarrea visitas de sus compañeros de estudios y, en consecuencia, buenos candidatos para cada

una de sus hermanas. Esto implica un cambio de casa, que Arlt metonimiza por medio de las persianas, éstas, y las chapas de doctor, rebosan de dinero frente al resto de los habitantes del barrio:

la chapa sólo sirve para que se extasíe la madre mirándola de reajo; la madre del dueño, y la niña que espera el novio. Porque al fin una casa con persianas metálicas, queda mejor con chapa de doctor que sin chapa. (Arlt, “Persianas metálicas y chapas de doctor”, 1998: 134)

Retomo a Storni, para decir que los institutos de educación terciaria, para Storni, son una pieza más de la maquinaria de la domesticidad en dos sentidos: por un lado, porque el título posee una importancia social en relación a la clase, o sea, que es útil para sostener una pertenencia clasista y, por otro, porque en éstos, las mujeres no aprenden un oficio, sino que se siguen formando para ser “mujeres”. En las dactilógrafas, por ejemplo, perfectas son aquellas que están vestidas como tales. De hecho, Storni propone una receta para hacer una dactilógrafa en donde la relevancia pasa por la vestimenta, por no tener más que un pájaro en la cabeza y por hacer un curso en una academia a tal fin. Tao parodia el tono normativo de los discursos orientados hacia las mujeres, que, a excepción de la ficción, abusan de una secuencia discursiva significativa: la instruccional. Storni relaciona estos relatos simples, cuya función es casi exclusivamente conativa, con la escritura para mujeres razón por las que los incorpora para parodiar la construcción de lo femenino: el decálogo de la niña inútil, la receta de a perfecta dactilógrafa, el listado de los movimientos que permiten sostener la irreprochabilidad callejera. Imitando los manuales, compara a estas damas con los reyes y finaliza con una serie de instrucciones para quien desee fabricar este tipo de jóvenes:

Píntesele discretamente los ojos.
 Oxigénesele el cabello.
 Púlasele las uñas.
 Córtesele un trajecito a la moda, bien corto.
 Comprímasele el estómago.
 Endurézcasele considerablemente los dedos anular y meñique.
 Salpíquesela copiosamente de mala ortografía.
 Póngasele un pájaro dentro de la cabeza (si es azul, mejor).
 Envíesele durante dos o tres meses a una academia comercial.
 (Hasta de cinco pesos por mes).
 Téngasela pendiente de avisos comerciales durante uno, dos o tres años.
 Empléesele por poca cosa. (Tao Lao “La perfecta dactilógrafa”)

La forma y el estilo, de esta cita, invita a pensar en el dialogismo. La ubicación de un renglón debajo de otro insinúa un relato que podría ser un poema o un instructivo.

Además, la musicalidad que producen las esdrújulas, parece imitar el teclear cortado y rabioso de la máquina y una aceleración del ritmo que va desde el arreglo físico hasta las academias, producen una dactilógrafa. Sutilmente, Storni describe la precaria situación laboral de las mujeres – a las dactilógrafas se las emplea por poca cosa, a las acuarelistas se les paga dos pesos por día, las normalistas deben hacer largas colas para conseguir empleo-. Así las trabajadoras devienen máquinas funcionales al mundo laboral que no sólo les exige demasiadas horas de trabajo, sino que, también, les impone el deber de ser agradables a la mirada masculina.

Storni menciona la presencia significativa de las mujeres en el mundo del trabajo, sea en actividades previsibles²⁶ –costureras, maestras-, o en otras más bien asociadas a los hombres –carpinteras, herreras-, con lo cual coloca en el centro de la escena a un sujeto no demasiado visible – la mujer trabajadora- o, más bien, cuya representación literaria y periodística está teñida por una mirada condenatoria o piadosa, pero nunca celebratoria. Aún así, el objetivo de Storni no es tanto hacerlas visibles, sino, más bien, el de señalar que éstas, a pesar de la autonomía económica, siguen adoptando actitudes que las alienan como sujeto pleno. En cambio, la mujer que trabaja, en Arlt, es excepcional y, cuando aparece, se la describe con piedad, lo que pareciera contradecir la queja de Arlt ante las casaderas, que buscan que un hombre sostenga, económicamente sus existencias. Sin embargo, la contradicción desaparece si se tiene en cuenta que su voz, reenvía al discurso social falogocéntrico. Un ejemplo claro de la diferencia en el modo en que cada uno retrata a las trabajadoras, es evidente si se comparan dos textos (“La costurerita a domicilio” de Storni y “La muchacha del atado” de Arlt) que, a su vez, aluden a un tercero que es, en el que se crea un personaje mítico de esta etapa, la costurerita que dio aquel mal paso²⁷ que inmortalizara Evaristo Carriego en su poema homónimo.

²⁶ Para más información sobre la representación de las mujeres en el trabajo, en Alfonsina Storni y en Roberto Arlt, ver Queirolo 2008, 2006, 2004.

²⁷ La costurerita que dio aquel mal paso.../ - y lo peor de todo, sin necesidad -/ con el sinvergüenza que no la hizo caso/ después... - según dicen en la vecindad -//se fue hace dos días. Ya no era posible/ fingir por más tiempo. Daba compasión/ verla aguantar esa maldad insufrible/ de las compañeras, ¡tan sin corazón! // Aunque a nada llevan las conversaciones, / en el barrio corren mil suposiciones/ y hasta en algo grave se llega a creer. // ¡Qué cara tenía la costurerita, /qué ojos más extraños, esa tardecita, /que dejó la casa para no volver!... (Carriego, 1996: 210)

La crónica de Storni comienza por aludir, irónicamente, a los versos de Evaristo Carriego: “Sale a la calle a la misma hora en que lo hacen las estrellas... esto ya está bastante bien y ha hecho gastar sesudas carillas a los poetas lánguidos.” (Tao Lao “La costurerita a domicilio”) Luego, continúa parodiando al referente, es decir, la costurerita, a la que despoja del pietismo carreguiano explicitando, en un gesto casi arltiano, la verdadera intención que esconde. Así es como la interpela:

¡Oh costurerita! Tu destino no es muy amplio, ya que el pozo en que te ahogas es una corbata . . . No me ocultarás que tú perteneces a la categoría femenina que se enamora del hombre y no de “un hombre”, y que el hombre que te atrae, así, en abstracto y sin personalidad definida, está representado por una corbata elegante. No me digas que no; es una corbata que a su vez representa un sueldo de empleado de doscientos a doscientos cincuenta pesos y que realiza para ti la ejecución de un sueño dorado. Luego el muchacho de la corbata tiene tan linda letra! ¿Te acuerdas de aquellos pequeños sobres? (Tao Lao “La costurerita a domicilio”)

Storni, a través de la parodia de los tonos melodramáticos, alude al sueño dorado que promete una corbata a la vez que, al correr los velos de la pasión irresistible se ve la intención, de la costurera, de querer un mejor pasar económico. Esta mujercita no desea, no se enamora, salvo de su propia idea de ascenso. De ahí que Storni haga hincapié en los paraísos artificiales que la costurerita recrea a partir de novelas y películas propias del melodrama. Storni critica la subjetividad femenina hegemónica y lleva a este tipo femenino más allá de la relación de noviazgo o casamiento, demostrando que la mujer se subjetiva en complementariedad con lo masculino, sólo por vocación de agrado, de sumisión ante el otro. Arlt, en cambio, despliega la guerra de los sexos en esta serie de aguafuertes, pero, en otras, matiza el sarcasmo exasperado que le provocan las mujeres, y la tentación piadosa que siente ante los giles, y aparecen esposas víctimas de sus maridos, obreras explotadas, mujeres profesionales. Puntualmente, en “La muchacha del atado”, recrea el mismo personaje femenino, pero abandona la mirada cínica para dejarse vencer por la piedad, la pena, que le produce esta muchacha, pobre, que trabaja.

Todos los días, a las cinco de la tarde, tropiezo con muchachas que vienen de buscar costura. Flacas, angustiadas, sufridas. El polvo de arroz no alcanza a cubrir las gargantas donde se marcan los tendones; y todas caminan con el cuerpo inclinado a un costado: la costumbre de llevar el atado siempre del brazo opuesto: Y los bultos son macizos, pesados: dan la sensación de contener plomo: de tal manera tensionan la mano. No se trata de hacer sentimentalismo barato. No. , pero más de una vez me he quedado pensando en estas vidas, casi absolutamente dedicadas al trabajo. Y, sino, veamos. (Arlt, 1998:73)

Esta mirada de la feminidad, se repite, luego, en la ficción de otros escritores: la mujer temible es la de clase media, la doméstica, pero, cuando el tema en cuestión no es el matrimonio, y se refiere a una mujer de pocos recursos, predomina la mirada pietista de clase, que oculta la mirada de género. En otras palabras, si la novia o la suegra son las vividoras de los hombres, la que trabaja, en cambio, es una víctima del capitalismo e, incluso, de los otros hombres de la familia. Así, como Arlt no ve el sometimiento de las mujeres a los ideales de la domesticidad, tampoco ve que estas muchachas, también, reproducen esos valores. Al contrario, en consonancia con Carriego y con los escritores de Boedo, las victimiza.

La diferencia con Storni es, entonces, radical. Es más, el mundo del trabajo femenino, en Storni, es retratado a través de distintos tipos como la dactilógrafa, la costurera, la manicura, entre otros. A pesar de la heterogeneidad sugerida, Storni ve en todos, la obsesión femenina de sostener la apariencia para el agrado de la mirada masculina y, en detrimento de la profesión, es decir, que demuestra, con las palabras de Pateman (1995), la continuidad del contrato sexual por el que las mujeres emancipadas siguen subordinadas al varón. En cierta manera, podemos decir que a Storni no le interesa denunciar la dominación masculina, sino, acentuar la internalización del sometimiento por parte de las mujeres, por eso, el eje sigue puesto en la descripción de los cuerpos y, al ser Tao Lao quien los describe, se hace más hincapié en el efecto logrado sobre la mirada valuatora del varón. Por ejemplo, en “Las profesoras”, dice:

-¿Qué es usted, linda señorita, vestida con un traje de sarga marrón, zapatitos y medias de igual color, piel levantada hasta la discreta nariz, sombrero hundido hasta los rosados apéndices laterales (orejas)?? Patillas de un brillante cabello al oro que hubiera hecho decir de nuevo a un poeta tropical: ¡Cuánto oro! ¡Cuánto oro! ¡.Habría lo suficiente para ir a Europa y volver!” (Tao Lao “Las profesoras”)

Además, sin necesidad de circunscribirla respecto de su actividad laboral o clase social, y, colocándola en un espacio que supera la perfección de la dactilógrafa, Tao Lao dedica varias crónicas²⁸ a la *mujer doméstica* en estado puro, o sea, sin que su subjetividad se vea contaminada por identidades parentales – novia, madre, esposa- ni laborales- maestras, costureras, acuarelistas-. Esta es la impersonal o irreprochable que “circula a cada paso por las calles de Buenos Aires, hueca como las cañas, como ellas

²⁸ Véase, de Alfonsina Storni, “La irreprochable”, “Las crepusculares”, “La impersonal” y “La joven bonaerense”.

flexibles al halago, como ellas alargada de inútil orgullo de obscura vanidad” (Tao Lao, “La impersonal”). Así, se propone una fusión entre los comportamientos corporales y la vestimenta en tanto recurso útil para señalar cómo lo corporal, en tanto conjunto de movimientos mecanizados, ocupa la mente femenina de tal modo que logra un efecto de ausencia de personalidad. La ironía de la voz narrativa se intensifica al producirse este movimiento que va desde lo público a lo privado: la mujer de los movimientos perfectos en las calles, en su hogar invertía una cantidad considerable de su tiempo en reforzar y lograr este efecto. El aparentar ser como la mujer de la clase social superior, como indican las revistas o como las estrellas de cine, era un trabajo que ocupaba el tiempo de éstas en el espacio privado. En la calle, la irreprochable es un blando descanso para la mirada masculina y, en la intimidad de su hogar, Tao Lao devela el enorme esfuerzo femenino por ser lo que el ojo masculino desea ver. Para acentuar el carácter performativo de la feminidad, Tao transcribe una lista de los movimientos femeninos que sostienen la perfección:

He aquí una estadística que me dio una amiga calculada, ésta, para tres o cuatro horas de estada en la calle, incluso, visitas a tiendas y té:

Movimientos aproximados que cuesta mantener la irreprochabilidad callejera

Miradas al espejo (distintas clases, tamaños y lunas)	25
Miradas en los cristales de las vidrieras	60
Estiramiento de guantes	12
Cuidado de que los alfileres no escapen de su sitio	10
Humedecimiento de los labios	30
Afirmación especial de la pechera con un tironcito	5
Llevada de las manos a las horquillas que sostienen el velo	18
Reposición de polvos (muy discreto)	2
Enderezamiento de las cuchillas de las medias	2
Lustrada furtiva de zapatos, restregándolos contra la parte posterior de la pierna	6
Imprevistos con respecto a carteras, cuellos, pliegues, etc.	50
Total de movimientos	210

Lo que nos hace deducir que, si después de dos años de esta táctica para mantener la irreprochabilidad callejera, este fervor estético alcanzara el premio de un esposo, este esposo representaría, en el supuesto que la irreprochable hubiera salido a la calle nada más que dos veces por semana, cerca de 45.000 movimientos "ad-hoc", lo que significa un desgaste muscular, con su correspondiente acumulación de toxinas capaz de despertar el celo literario de cualquier moralizador higienista. “N’est pas?”.

Y luego, que se atreva a afirmar alguien que un hombre no vale nada.
(Tao Lao, “La irreprochable”)

Una vez más, casi como si escribiera un poema, Storni da cuenta de las miradas pendientes de sí misma, los imperceptibles movimientos de las manos y los pies, el control sobre los accesorios. Esta cita es la versificación de los movimientos mecanizados y contabilizados que culminan con la obtención de un pretendiente. Claro está que este cuadro desafía a los científicos, se ríe de los higienistas y recuerda la monotonía previsible de algunos trabajos. La irreprochable ha incorporado la mirada masculina y se autocontrola, como si fuera una máquina. La joven se pasea por las tiendas de ropa de la calle Florida y allí se produce una transformación tal, que la poca humanidad que les quedaba se ve alienada por una serie de objetos que cobran vida y dominan sus conductas: los zapatos las llevan, el ascensor inteligente se detiene en el piso adecuado, los maniqués atraen sus miradas sin que ellas puedan despegarse, como se lee en “Las crepusculares”.

El ascensor, que es inteligente, sabe que de 17 a 18 deberá detenerse muchas veces en un piso especial. Los zapatitos en epidemias lo han golpeado nerviosamente mientras hacia allí lo transportaba, y él ha aprendido el lenguaje de sus suelas. Es por eso que, a la menor presión del botón, se para y deposita su preciosa carga en el codiciado lugar de las muñecas de carne y hueso que ofician de modelos. (Tao Lao, “Las crepusculares”)

La subjetividad doméstica está marcada por su construcción especular, en función de la mirada masculina, por rendir culto a la apariencia, por hallar en el esposo a quien complete su identidad. Sin embargo, Storni complejiza, aún más, esta cuestión ya que señala la intromisión de otro aspecto: la expansión del capitalismo. Es decir, que la *mujer doméstica* es funcional al crecimiento de la sociedad de consumo que las seduce, adjudicándoles un rol absolutamente pasivo. Traversa (1997) en una investigación sobre la representación de los cuerpos femeninos y masculinos en el discurso publicitario de la época, demuestra cómo se reprodujeron los estereotipos de género y se acentuó la cualidad pasiva y consumidora de la *mujer doméstica*. El varón casado, para Arlt, ya no es el bien preciado, sino que es un pobre hombre que ve amenazada su fortuna por la esposa consumidora. La máquina de la paranoia arltiana se pone en acción para denunciar otra competencia entre varones: el esposo versus el comerciante, como se lee en “Encantos de las calles del centro”

En Buenos Aires los ‘dorimas’ son esclavos de sus esposas, las esposas esclavas de los tenderos, y los tenderos hombres omnipotentes, melifluos y terribilísimos, que se tragan las señoras, los maridos y las ganancias de los maridos. (Arlt, “Encantos de las calles del centro” p. 62)

En cambio, Storni, en “Las crepusculares” no vincula a éstas, las consumidoras, con sus maridos, sino que las muestra como seres seducidos por aquellas luces de las telas sugestivas en el cuerpo de otra mujer: la modelo.

Y la ola, como un cuerpo que no tiene voluntad, se mueve con ella, la sigue contemplándola. Se atropellan los zapatos unos contra otros. Todos quieren ocupar la primera línea. Quieren observar de cerca el peinado, las medias, la tela, el bordado, el lazo: todo lo que la modelo lleva encima, y continúa siguiéndola a lo largo del salón. (...) Y las damitas, no menos dóciles a sus órdenes que los planetas a las del sol, describen la misma órbita que la muñeca de carne y hueso que lleva un vestido a la última moda y después de lucirlo un momento se pierde en el cuartito de donde salió dejando atrás suyo una fuga de zapatos distinguidos hacia el ascensor. Tao Lao “Las crepusculares”

En la crónica, la multitud femenina la conforman las cientos de irreprochables automatizadas bajo los sensuales movimientos de la modelo que, según Salomone (2006), alude a cierta fascinación de la imagen femenina propia de las divas del cine de Hollywood. Además, la ola como cuerpo sin voluntad, hipnotizado, sugiere a las féminas arrastradas por el consumo compulsivo y hasta se podría pensar una analogía entre la modelo y el líder, las mujeres y la masa, si se piensa que, en la época, el fascismo era una cuestión latente, que, a su vez, es uno de los discursos que construyen el delirio del Astrólogo en *Los siete locos* de Arlt.

Tanto Arlt como Storni retoman el emblemático tópico de la masividad, de distinta manera. Storni, ante las conductas autómatas de las consumidoras y Arlt, ante la seriación de las empleadas por parte del mercado laboral. No obstante, la imitación se recorta como una de las condiciones necesarias para llegar a ser una mujer en la vida pública. Por citar un ejemplo, ya en la encuesta que realiza *Nosotros*, y que mencionamos en el capítulo anterior, aparecía la premisa de que la exposición de las mujeres, en el espacio público, suponía una amenaza a la moral y a la virtud. A lo que le podemos agregar los numerosos discursos – artículos femeninos, manuales, folletines- que oficiaban de controladores de la subjetividad y corporalidad femenina. La conducta imitativa no sólo produce el efecto del vacío de personalidad, sino que, también, para Storni, puede provocar que la mujer se transforme en un ornitorrinco. Pero Storni no deja de acentuar que estas características de la feminidad no son esenciales, sino que forman parte de una pose, de un trabajo de adaptación al modelo hegemónico ya que en “La joven bonaerense” retoma el comentario de un extranjero, George Clemenceau, sobre la superficialidad de la mujer para aclarar que “Toman por inferioridad lo que es

pereza, y por incapacidad lo que es timidez.” (Tao Lao, “La joven bonaerense”) Así, la pereza de las manicuras y la timidez de las profesoras señalan la distancia definitiva de la identidad de género ya que no se trata de una condición biológica, sino de un efecto de las tecnologías de género, como dice De Lauretis (1996).

3.5 Matrimonio y diferencia sexual

El matrimonio es la institución que legitima la unión heterosexual con el fin de asegurar la reproducción humana y la estructura de la familia burguesa. Es decir, que es un contrato civil que oculta al otro, al contrato sexual, por el que la mujer asume que su espacio de acción y de identidad sea el doméstico, como dice Pateman (1995). Así, las personas son coaccionadas, al matrimonio, a través de dos dispositivos de poder que lo regulan: el dispositivo de alianza y el dispositivo de sexualidad. (Foucault, 1990) El primero es el que organiza los sistemas de parentesco, la filiación y la transmisión de bienes y el de sexualidad es el que actúa sobre los cuerpos y las subjetividades. A través del matrimonio, entonces, se regula la subjetividad, se fijan las normas de la sexualidad, se controlan las conductas humanas en función de la adaptación a la vida moderna. Por consiguiente, el ideograma del matrimonio es funcional al falogocentrismo ya que crea todo un sistema de significación basado en la diferencia sexual: inventa el amor como nexo de unión entre los sexos, recrea ritos –flirt, noviazgo, casamiento-, personajes –novio/a, esposa/o, suegra, madre, padre, hijo/a– y es el sostén del ideal de la clase media de inicios de siglo XX.

Storni, más en consonancia con Ingenieros que con Arlt, considera que el matrimonio nada tiene que ver con el amor, pero, no orienta su crítica hacia la intención engañosa de las mujeres, sino que apunta hacia los discursos que intentan disfrazar a la institución misma:

Lejos está pues el matrimonio actual de ser la cosa poética e idealista que une dos almas y no razona sobre sus pequeños o grandes intereses, y no se anticipa a momificar sus sentimientos. Pretender pues, disimular su carácter de contrato bajo un manto de idealidad pura, es revestirlo falsamente, darle un pasaporte adulterado a sabiendas, complicar los sentimientos, ofuscar la vida. Nada tan falso, ante la naturaleza, como el matrimonio. Todo en él es absolutamente convencional.
(Storni, “¿Quién es el enemigo del divorcio?”)

Suponer que el discurso del amor es una farsa, que el matrimonio responde a una serie de convenciones sociales y, que no es más que un contrato civil entre dos personas, forma parte de una caracterización que circulaba en los ambientes intelectuales de la época. Con esto, quiero decir que no sólo Arlt y Storni coinciden con él, sino que, también, se lo desarrolla, por ejemplo, en el *Tratado sobre el amor* de José Ingenieros (1955). Sin embargo, a diferencia de Arlt que no hace más que repetir los enunciados sexistas de la época que construyen una falsa resistencia al dispositivo, Ingenieros demuestra que el matrimonio moderno es una relación de poder del hombre hacia la mujer y explica que el proceso de dominio se dio por el paso del matriarcado al patriarcado, hipótesis que era bastante común entre finales de siglo XIX e inicios del XX en las teorías sociológicas y feministas que intentan explicar la opresión de la mujer:

La revolución patriarcal presenta doquiera algunos rasgos característicos y uniformes: sustitución de la propiedad doméstica femenina por la propiedad individual masculina, esclavitud de la mujer en el hogar del hombre, monopolio del marido sobre la vida sexual de la esposa, sustitución de la filiación maternal por la paternal y régimen de privilegio hereditario por la línea masculina. (Ingenieros, *Tratado sobre el amor*, 1955: 83)

A pesar de que es el varón el dominante, Ingenieros considera que el matrimonio es una institución que condena a los dos sujetos, ya que ambos deben permanecer juntos toda la vida, y tener hijos, sin que esto implique una relación de amor entre los cónyuges. En verdad, Ingenieros sostiene que la relación conyugal es un contrato en el que el amor es desplazado por la domesticidad: la crianza de los hijos y el cuidado de la propiedad. Esta visión crítica del matrimonio coincide con Storni, quien afirma que el matrimonio es una relación contractual de la que ambos deberían tener igual derecho a rescindir. Storni, posicionada desde el feminismo, cree que el matrimonio es una institución opresiva para la mujer – al igual que Ingenieros, acude a ejemplos de diferentes épocas y lugares para fundamentarlo- y considera que el divorcio es imperante. Es más, tanto la reivindicación del divorcio como la separación entre amor y matrimonio eran cuestiones que ya estaban presentes en el *Primer congreso femenino* de 1910, a través de demandas centradas en la igualdad de derechos entre los esposos y en la necesidad de la emancipación femenina, cuestiones que se reiteran en la ficción que se analizará en el capítulo quinto.

En algunas aguafuertes, Arlt introduce una mirada desde afuera del problema, intentando jugar el papel de un sociólogo urbano. Entonces, es cuando afirma que si

bien las responsables siguen siendo las mujeres, las exime de maldad y menciona a la crianza de éstas como la clave del problema de la relación entre los sexos. Fascinado por el progreso de E.E.U.U., Arlt argumenta que, en este país, el matrimonio no es un tema problemático por el hecho de que existe tanto el casamiento como el divorcio y ambos sexos son autónomos económicamente, razón que deja de lado la relación de interés frente al matrimonio. Es curioso que en el mismo año en que Arlt escribe estas aguafuertes, 1931, Storni publique un artículo, “Psicología de dos centavos” (Storni, 04-04-1931, citado por Galán- Gliemmo, 2002: 259) en el diario *Crítica* en el que, también, aluda al progreso y al liberalismo de las relaciones entre los sexos en E.E.U.U., en contraposición con el atraso de los países de habla hispana. Claro que, mientras, Storni considera, en este artículo, que todas las mujeres deberían pasar por tres experiencias amorosas, por lo menos, para saber de qué se trata, y, luego, casarse; Arlt intenta definir cuál es el problema real que atraviesa a la juventud, de la siguiente manera:

Hombres y muchachas inteligentes viven hoy en día oscilando entre la mentira y la verdad. Cuando les conviene, dicen la verdad; cuando no les conviene, mienten. Mienten y son veraces con sinceridad; parecerá un absurdo mentir con sinceridad; pero es que antes los ojos tienen dos verdades presuntas: la verdad de los sentimientos y la verdad de los conocimientos y obligaciones que les han sido transmitidos desde la infancia en su hogar. Los libros dicen una cosa. Los hombres dicen otra. Los padres dicen una tercera cosa. ¿Dónde está la verdad? ¿Quiénes mienten? ¿Los libros, los extraños, o los padres? ¿Cómo se van a resolver los problemas que cada vida siente que contiene? (Arlt, “Si la gente no fuera falsa”:138)

Este párrafo es, sin duda, el que explicita la cuestión que Arlt aborda desde un punto de vista moral –mentira / verdad-que supone -aunque no se explicita- la cuestión de la represión del deseo sexual y del control de la sexualidad. Tanto en Arlt como en Storni, es significativa la ausencia de mención al deseo sexual, a lo sumo – más en Storni que en Arlt- se puede decir que el amor romántico trasladado a los objetos o a la secuencia de eventos mágicos, podría estar aludiendo al deseo. Sin embargo, en ninguno de los dos, el deseo forma parte del problema. Es más, si se supone, retomando la lógica de la lucha entre los sexos, que la mujer debe reprimir su deseo y cuidar su virginidad para, así, controlar las pasiones desenfrenadas del varón, se asume que el que porta el deseo es el varón. En Storni, como éste es reducido a sus posesiones, no tiene cuerpo que desee y en Arlt, una de las características del gil es, justamente, que no tiene ningún deseo, ni atracción, lo que es evidente por el hecho de que atiende más a las normas de la suegra que a las provocaciones de la novia. ¿A qué se debe esta ausencia del deseo? ¿A que no es un tema del que se puede escribir en publicaciones periódicas? Si se tiene en

cuenta que tanto en la poesía de Storni como en la narrativa de Arlt, el deseo sexual es un tópico recurrente, podría decirse que, efectivamente, es la lógica de la represión la que prohíbe nombrar el tema, aunque, también, puede pensarse que la elisión sea intencional, ya que es una manera de acentuar más aún, la condición de falsedad del matrimonio.

Una de las cuestiones que Arlt manifiesta querer demostrar, con más ahínco, es que el discurso amoroso es una farsa, una gran comedia en la que algunos creen y otras fingen creer. Seguramente absorto por el éxito de tal discurso que quiere dismantelar, realiza curiosas analogías del amor con enfermedades contagiosas -la peste bubónica, el tifus-, lo que es una versión degradada de la concepción romántica del amor como una pasión que cae sobre los enamorados y los domina. Así, el amor para Arlt es un virus que prolifera masivamente, o bien, es especie de locura que posee a la pareja. Arlt lee con la retórica del amor lo que, en verdad, es un dispositivo de poder de la domesticidad. Es decir, que pretende separar amor de matrimonio, pero no lo logra ya que no ve que el problema es que el matrimonio es una cosa distinta del amor, sino que está convencido de que las mujeres usan el discurso amoroso para engañar a los hombres. Así, cae en la trampa del falogocentrismo, o sea, en la tentación de la lógica de la guerra de los sexos que enaltece la masculinidad y denigra a las mujeres, sin consciencia de que, en el matrimonio, el amor se traduce en la vida doméstica, como afirma Ingenieros, es decir, que pasa a ser un vínculo que obliga a los contrayentes, a tolerarse para siempre, limpiando las culpas de haber caído en el deseo. Mientras Arlt considera, al amor, una parte fundamental de la farsa, Storni, en cambio, acude a la parodia del discurso amoroso, mediante la alusión a las novelas semanales que leen las lectoras de las crónicas.

Como se lee en la cita anterior, entre los hombres, los padres y los libros, Arlt se queda con éstos últimos, para que el deseo sexual surja velado tras una intención seudo intelectual: acude a materiales de divulgación sobre el sexo que circula en la época, para oponerse al matrimonio como una unión para toda la vida. Así, Arlt recomienda, a los jóvenes, la lectura de dos textos: en primer lugar, el *Kamasutra* para desmontar el mito del amor eterno y, en segundo lugar, *La rebelión de la moderna juventud* (193?) de Ben Lindsey y Evans Wainwright para conocer la naturaleza y el sentido de los problemas de la juventud. La recomendación de Arlt, leer a Lindsey y el *Kamasutra*, instala al sexo como tema ya que ambos textos coinciden en que desarrollan exhaustiva y puntualmente la cuestión del sexo: *Kamasutra* es un recorrido sobre las distintas formas

de acceder al placer desde el cuerpo y el texto de Lindsey es una serie de anécdotas que remiten a destacar el problema de la represión sexual. En dos oportunidades, Arlt recomienda enfáticamente la lectura de Lindsey. Arlt ve en E.E.U.U., el mundo de las relaciones ideales entre los sexos porque las mujeres son independientes económicamente y existe el divorcio, sin embargo, estas dos cuestiones, en Lindsey, no son tan auspiciosas ya que éste comenta que los divorcios son habituales porque los jóvenes se casan sin conocerse y que la mujer, al casarse, pierde los derechos civiles y, entre éstos, se le prohíbe trabajar. En consecuencia, las mujeres, en la mayoría de los casos, prefieren unirse en concubinato, para no perder sus derechos.

La Rebelión de la moderna juventud fue un texto publicado, en E.E.U.U., en 1925, y, casi inmediatamente, traducido a otras lenguas, lo que les dio, a sus autores, fama internacional. Fue altamente polémico porque planteó que tanto varones como mujeres son seres sexuales, es decir, que debían disfrutar de la sexualidad y, por ello, planteaba la necesidad de la educación sexual en los jóvenes, lo que supuso una gran reacción por parte de los sectores conservadores y religiosos. El libro es un extenso relato de los casos²⁹ con los que se encontraba Lindsey en su trabajo como Juez de familia. Una de las cuestiones que se destacan, es que la mayoría de los relatos que reproduce – sean entrevistas en su despacho o cartas que le envían- son de mujeres jóvenes. Él justifica esto, en función de que los condicionamientos sociales y religiosos que sufre la juventud, en la sociedad de Denver, afectan, mayormente, a las mujeres ya que ellas son condenadas por tener relaciones sexuales prematrimoniales, son quienes deben decidir un aborto o ser madres de hijos ilegítimos, y, además, son las que pierden independencia legal y económica al casarse. La situación que describe Lindsey se podría sintetizar en lo siguiente: las parejas jóvenes no tienen con quienes hablar sobre la sexualidad, suelen vivir en concubinato razón por la que no tienen hijos, ya que los hijos ilegítimos no tienen los mismos derechos que los otros. Casi puede decirse que estas son las situaciones escondidas tras la hipocresía de las relaciones entre los sexos que muestra Arlt. Sin embargo, es significativo que Arlt, a pesar de la lectura de este libro, no haya sido capaz de ver que el problema no es individual – la lucha entre los sexos-, sino social e institucional.

²⁹ Los casos de Lindsey podrían haber estimulado muchas ficciones: padres que impiden el casamiento de sus hijos porque la novia no es virgen, mujeres que han quedado embarazadas y le consultan acerca del aborto, mujeres que han dado en adopción a un hijo ilegítimo, luego se arrepienten y lo buscan, mujeres que viven en concubinato y no quieren casarse, adolescentes que viven el despertar sexual de sus cuerpos, mientras sus madres lo niegan sin medir las consecuencias casi inmediatas que traerá, adolescentes que acosan al Juez con preguntas sobre el sexo, entre otros.

Quizás una de las razones de la fascinación de Arlt por el texto de Lindsey, es que mientras el aguafuertista se siente agobiado por la obsesión de las mujeres por el casamiento, el juez justifica que las mujeres, más que los varones, no se casen ya que la relación matrimonial supone una relación marcada no por el amor, sino por la búsqueda de dominio de uno sobre otro. El matrimonio, en esto punto ambos coinciden, implica la pérdida de las libertades y estar sujeto a una serie de reglas que le quitan naturalidad a la relación entre los sexos. Las opiniones de Lindsey podrían pensarse como adelantadas a su época, ya que, con una impronta fuertemente positivista, brega por la educación sexual de los jóvenes, porque el control de la natalidad esté en manos de las parejas, por la emancipación económica, legal y política de la mujer. A pesar de que el panorama de Lindsey no es muy alentador, Arlt ve en este modelo la sociedad futura, la sociedad del progreso en la que varones y mujeres sean autónomos y libres.

3.6 Figuras de la subjetividad sexuada: zonas de convergencia y divergencia ideológica

Alfonsina Storni y Roberto Arlt se dedican, en sendas columnas periodísticas, al ideologema del matrimonio. Ambos ven, en la ciudad, múltiples tipos humanos y detectan un malestar: la intromisión del capitalismo, a través del consumo, junto con la burguesa institución matrimonial como aquella que ordena los hábitos, impone subjetividades y organiza la vida urbana de la clase media. Ambos retoman el mismo tópico, crean variaciones de los mismos tipos humanos e, incluso, recrean las mismas escenas con el objetivo común de desnudar la falacia del discurso del amor burgués. Sin embargo, ambos despliegan una matriz argumentativa y narrativa, cuya diferencia es tan amplia que permite leer dos marcos ideológicos opuestos – el falogocentrismo y el feminismo-, desde los cuales se representan las identidades sexuales.

En cuanto a los aspectos comunes, podemos decir que ambos dan cuenta del efecto de coacción que produce la imposición del matrimonio como el único modo de relación entre los sexos. Entonces, ambos comprenden que el amor no es más que una invención moderna, capaz de ocultar la faz meramente contractual y económica del matrimonio, razón por la cual apuntan a descomponer el ideal de felicidad supuesto en el contrato matrimonial. Así, tanto desde Arlt como desde Storni, puede afirmarse que la función de la retórica amorosa se agota en el engaño de alguno de los sujetos de la pareja, con el objetivo de lograr el casamiento. Aunque, mientras Storni afirma que las

engañadas son las jóvenes, por absorber ese modelo subjetivo, Arlt, al contrario, victimiza a los hombres, reproduciendo la guerra de los sexos, tópico recurrente discurso falogocéntrico.

Si bien Arlt no menciona a los manuales de conducta o las columnas para mujeres, explícitamente, da cuenta del efecto que éstos tienen en la construcción de una identidad hipócrita en la mujer que se debate entre sus sentimientos y la obediencia a los padres y a los mandatos sociales. En esta relación agonística, Arlt se posiciona como varón que advierte respecto de las artimañas del enemigo -las mujeres- al resto de sus congéneres que, sino atienden a lo que él les dice, quedarán presos del dominio femenino. Así, Arlt, ve a las mujeres como una alteridad absoluta y temible.

Con respecto a la subjetividad femenina, Storni critica la asimilación de las mujeres al arquetipo de la *mujer doméstica*. Por eso, se detiene en la vestimenta, gestos y pensamientos, los que, en ese orden, componen el núcleo de la artificiosidad puesta en juego para llegar al casamiento, o sea, unirse a un varón, que es el que le da sentido a la feminidad. Efectivamente, Storni menciona los gestos adecuados para obtener un novio (juegos de miradas esquivas, sonrisas, manos) que conducen hacia un altar florido rodeado de acordes melódicos y angelitos rubios. La adjetivación de los gestos, ubicados en el escenario matrimonial, parodia la feminidad y, a la vez, alude a los enunciados no sólo de las columnas femeninas, sino, también, de las novelas semanales, que son los que más reproducen la retórica amorosa, que funciona como una suerte de velo que nubla la mente de las mujeres.

Con respecto a la relación entre matrimonio y economía, si por un lado, Arlt se jacta de denunciar a las mujeres interesadas en el dinero y demuestra cómo los hombres-pobres y sinceros, por ende- se quedan sin oportunidades, por otro, Storni ironiza tanto sobre la costurerita que espera al hombre que la saque de la miseria, como sobre las casaderas, no tan pobres, a las que les sugiere que publiquen avisos en los diarios en los que se ofrezcan en matrimonio a cambio de una dote. Si en Arlt, es la suegra la que expone la mercadería-hija, en Storni ya está tan internalizado este mandato, que la joven se ocupa por sí misma de promocionarse. Storni, por lo general, ironiza sobre la relación indisoluble entre matrimonio y amor, y toma una postura que coincide con la de Arlt: el matrimonio no tiene que ver con el amor, sino con el dinero. Claro que no es el temor del varón por perder su dinero o por tener que hacerse responsable económicamente de una esposa-hija, sino que el problema es la escasez de hombres que hay, como consecuencia de las guerras. El matrimonio, agrega Storni, está directamente vinculado

con el dinero no sólo porque la casadera lo piensa como un modo de asegurarse un bienestar económico, sino que de él se desprenden otros negocios como el de la modista, los regalos, la iglesia o la agencia matrimonial.

Storni detecta dos modos distintos de los dispositivos de control sobre la subjetividad femenina: uno es el de la mirada masculina, omnipresente, encarnada en el hombre fósil, que, en varias crónicas, es la mirada evaluadora no sólo de la joven casadera, sino de las mujeres que circulan en la ciudad. La función de esta mirada es la de valorar el cuerpo de las mujeres en el espacio público y Storni ironiza tanto sobre la fosilidad de la mente masculina, como sobre el trabajo de producción femenino en pos del agrado masculino. Otro es el de la madre, en el espacio privado, que es quien realiza el trabajo diario de moldear la subjetividad de sus hijas. En este sentido, el rol materno es el de la transmisión de los mandatos morales que rigen sobre el sometimiento de la joven al dispositivo de sexualidad. El personaje de la madre en las crónicas de Storni es el equivalente al de la suegra de Arlt, es decir, la madre de la novia –cuya condición de suegra la torna una esencia subjetiva independiente de las reglas de parentesco- en la que Arlt concentra las cualidades malditas de quien desea someter al Bonafide. En el paso de madre a la suegra, la sutil coerción hacia a la hija pasa a ser ponzoña y engaño hacia el novio. Además, adquiere cualidades monstruosas como la de ser una mujer “de pelo en pecho”, lo es llevar al grotesco la operación ideológica que ella encarna ya que no hace más que reproducir el falogocentrismo. En resumen, la dupla madre/suegra completa la acción coercitiva que afecta, de distintas maneras, a ambos sexos, presionándolos a adaptarse a los valores de la domesticidad.

Arlt coincide en la mirada crítica, con Storni, pero desarrolla sus argumentos críticos dentro de la lógica falogocéntrica por el hecho de que no atiende al nivel institucional del problema, sino que se detiene en rechazar a la *mujer doméstica* que desea, por medio del matrimonio, tener bajo su dominio al varón. Arlt renueva los argumentos de la lucha entre los sexos que es librada en el living de la casa, lugar que le otorga más poder a la mujer dominante. Entonces, en el universo de Arlt, la suegra es la que ordena y la novia es la que seduce, ambas representan el sometimiento del varón a la ideología de la domesticidad. Ahora bien, una cuestión que se desprende de las aguafuertes, y que Elsa Drucaroff (1998) retoma en sus análisis, concierne a la tentación por acusar de misógina, la escritura de Arlt, debido a la representación descalificadora de las mujeres. Sin embargo, esta afirmación esconde un problema más amplio que concierne al hecho de que la divulgación e imposición de los ideales de la domesticidad

produjo un discurso falsamente resistente que ubicó en la mujer, al enemigo e impidió la mirada hacia las instituciones u otros dispositivos de poder que actúan sobre el sistema de géneros. Entonces, desde mi punto de vista, no se trata tanto de dirimir acerca del grado de misoginia del autor en sí, sino, más bien, de analizar el modo en que la escritura, de Arlt en este caso, refracta los discursos que conforman el imaginario sexual hegemónico, aún cuando pretenda resistir a los ideales falogocéntricos que sostienen al matrimonio como el modo de reglamentar la sexualidad. Esta es la razón por la que, a pesar de que Arlt es crítico de estos ideales, al considerar a la mujer como aquella que quiere sacarle poder al varón, queda atrapado en la ideología que critica y, desde allí, alimenta la disputa por el poder entre los sexos.

Así, donde Arlt ve maldad, engaños y artilugios, Storni ve un estereotipo, un puro efecto discursivo, ya que la poeta apunta a una crítica hacia la subjetividad e la que ensaya procedimientos feministas. Por ejemplo, Storni se posiciona en un lugar de enunciación ambiguo que apunta a deconstruir la identidad sexual del narrador, mientras critica la subjetividad femenina, en otras palabras, parafraseando a Butler (2006), deshace el género. En este sentido, Storni actualiza una lógica feminista, que puede ver los dispositivos de poder que atrapan a ambos sexos. En cambio, Arlt reproduce el mito de la mujer malvada, sedimentando la dicotomía sexual normativa, a través de la guerra de los sexos. Aún así, diferencias mediante, ambos están indignados, furiosos, contrariados ante implantación de la domesticidad. Podemos decir que si Storni, al aceptar escribir estas crónicas, sonrío falsamente sin pretender ocultar su rabia más profunda, Arlt despliega gustoso su faz más cínica y sincera, a la vez.

Finalmente, considero que la escritura periodística analizada funciona como una bisagra que, por un lado, acoge, aún en la resistencia, al discurso social hegemónico sobre la sexualidad y, por otro, sirve de materia prima para la ficción, en donde las lógicas falogocéntricas y feministas se complejizan, entremezclan, tensionan, dialogan. Justamente, en los dos capítulos siguientes, analizaremos ciertas representaciones literarias del ideologema del matrimonio que articulan las lógicas falogocéntrica y feminista. Más específicamente, en el próximo capítulo, abordaremos las variantes del falogocentrismo bajo dos figuras centrales: la del asesinato de la esposa y la de la relación de hostigamiento entre los sexos. Y en el quinto capítulo recorreremos la serie que articula la lógica feminista, a través de la problematización de la subjetividad femenina hegemónica y contra hegemónica.

Capítulo 4 Falogocentrismo: femicidio, hostigamiento y saturación de la domesticidad

4.1 Femicidio, lamento y relato en el margen: *Tangos* de Enrique González Tuñón

Luego de que Storni escribiera las crónicas femeninas y antes de que Arlt se dedique a recorrer los mitos sexistas que circulaban en el imaginario social (me refiero a los discursos científicos, periodísticos y de la cultura masiva), Enrique González Tuñón escribe, en el diario *Crítica*, una serie de glosas de tangos que se integran en un imaginario arrabalero, característico del medio, como acota Saítta (1998). Las glosas se publican todos los sábados, en una página completa, junto con la letra de tango correspondiente y reportajes a cantantes o letristas de tango o biografías de los autores. Además, la sección propone una cierta clasificación de las letras de los tangos ya que varía entre “Los tangos de moda” o “Los grandes tangos del recuerdo”, por ejemplo. González Tuñón, mientras escribe en el diario estos relatos, se decide a seleccionar algunos de ellos y transformarlos en un libro que lleva un nombre previsible, *Tangos* (1926). En el segundo capítulo de esta investigación hemos realizado una explicación de la recepción de este libro, con el que el autor debuta en la literatura insertándose en pleno debate acerca del imaginario del tango y el uso del lunfardo en la lengua literaria.

Desde este primer libro, González Tuñón delimita un espacio de escritura, el margen, que sería predominante en el resto de su obra. En este apartado, analizaré en *Tangos* un tópico: la traición amorosa, ya que este instala el conflicto en la relación entre los sexos. Cabe aclarar que la traición amorosa no es un tema que se reitera por una especie de obsesión del autor, sino que son las letras de los tangos las que le imponen el tema.

Antes de iniciar el análisis, es pertinente definir qué es la glosa en tanto género discursivo. Básicamente, es un texto escrito en prosa, casi como un cuento breve. Es más, respeta la estructura del cuento en su sentido más clásico: el inicio contiene una descripción que sirve de ubicación espacial y temporal, se anuncia el conflicto y se presentan los personajes. El desarrollo es el relato del conflicto y el desenlace no es más que la resolución de éste, con algún cierre conclusivo, al estilo de una moraleja o enseñanza. Sin embargo, el tópico permite señalar una diferencia con el cuento, porque el tema de la glosa no es autónomo sino que está directamente conectado con otro texto, anterior, y que no comparte autoría. No es ni plagio, ni alusión, sino que es un relato

que funciona como una variación, casi un apéndice de la letra musical, es más, supone la lectura de la letra de base ya que, en el diario, se publica una al lado de la otra. O sea, que la glosa es un relato en prosa que recrea una historia ya contada en otro texto, específicamente, en nuestro caso, en una letra de tango. En este sentido, la glosa es un género discursivo intertextual (Sarlo, 1988) por excelencia ya que produce ficción a través de otro texto, del que puede tomar frases, conflictos, personajes pero con diferencias significativas producto del paso de un género al otro, o de la sola variación sobre un mismo tema, como afirma Saítta (1998), al retomar la acepción musical del término.

A pesar de la relación entre la glosa y la letra aludida, González Tuñón, al seleccionar algunas de ellas, para que conformen un libro, no las incorpora. O sea que *Tangos*, en su primera edición de 1926, no contenía las letras de los tangos, que fueron agregadas recién en la segunda edición de 1953. De todas maneras, el lector de *Tangos* podía reponerlas o, más bien, conocía el imaginario del tango recreado por el autor, tengamos en cuenta que este libro es publicado en un momento de auge de aquél. Además, *Tangos* está compuesto, entonces, por veintiún glosas que recrean cierta zona, en particular, del imaginario del arrabal³⁰, me refiero, específicamente, a la figura del varón traicionado por una mujer. Las glosas proponen distintas variaciones sobre la traición amorosa en la que intervienen tres personajes: el malevo, la mina y el bacán. El escenario en el que se desenvuelven las historias, es el arrabal multitudinario y miserable, sitio de la prostitución y de crimen porque, como explica Sarlo (1988), González Tuñón incorpora zonas de la marginalidad moderna en su escritura, a diferencia de los barrios vacíos y apacibles de los primeros poemas de Jorge Luis Borges o, incluso, de muchas letras de tangos en las que el arrabal era el espacio puro y simple de la infancia perdida y de un pasado sereno (Ulla, 1983). Los suburbios de las glosas son el arroyo Maldonado, el barrio “Los tachos”, el Riachuelo, la calle Pedro Mendoza. Y, en sus calles, se encuentra el rancho de algún malevo, un inquilinato, o el rancho de Doña Juliana o el de Doña Tránsito, mujeres viejas que protegen a reos y

³⁰ Aclaración: en esta investigación lo que me interesa es analizar el modo en que González Tuñón construye las subjetividades sexuadas atravesadas por la traición amorosa, razón por la que no profundizaré en las particularidades más generales de letras de tangos, ni en mundo extraliterario de los cantantes, las orquestas, etc. Sin embargo, sugiero la siguiente bibliografía: para un mayor desarrollo de los tópicos de las letras de tangos de 1920 puede consultarse *Tango, rebelión y nostalgia* de Noemí Ulla (1983), para profundizar sobre el mundo del tango propiamente dicho, es decir: cantantes, lugares de circulación, autoría, músicos, recomiendo el artículo de Julio Schwartzman (2010) “Tangos. De payadores y cantores, autores e intérpretes. De registros y reproducciones”.

malevos. A estos se suman los bodegones sórdidos como “La puñalada” o el cafetín de Don Pietro en donde pasan el tiempo hombres y mujeres del margen.

Respecto de la relación entre las letras y las glosas, la operación de González Tuñón va más allá de la mera variación, porque complejiza el mundo del arrabal, realizando su heterogeneidad y, en consecuencia, evitando la repetición estereotipada de los personajes del tango. En otras palabras, el efecto más significativo de las glosas es la desnaturalización de ciertos mitos misóginos fijados en el imaginario de la época, especialmente el de la mujer malvada e infiel. González Tuñón altera los mitos por medio de dos operaciones que se interrelacionan. Por un lado, mediante la complejización del conflicto con la inclusión de otros personajes y con la profundización de la causalidad, y, por otro, mediante el uso de procedimientos formales- metáforas, personificaciones- impregnados por sentidos que se desprenden de la sexualidad.

El procedimiento de González Tuñón puede ejemplificarse leyendo el comienzo del tango “Yo te bendigo” con letra de Juan Andrés Bruno:

Daba la diana el gallo, ladrando un perro, desde lejos el contestó;
Y el arrabal al despertar al nuevo día saludó...
Lejos pasaba un coche cual centinela que la guardia terminó
La luz temblona de un farol como un lamento se apagó.
(Juan Andrés Bruno en González Tuñón, 2003: 124)

Y el inicio de la glosa sobre ese tango, de González Tuñón:

El suburbio, como un pedazo de cielo y un puñado de estrellas, se refugió en el atardecer de la cortada risueña de árboles y melancólica de muchachas fabriqueras, sentimentales como un tango, que dejaron caer el fracaso de un poema azul-argumento de novelita románticamente chirle- en el pedal de la Singer. (González Tuñón, 2003: 125)

González Tuñón deja de lado la personificación - “El arrabal al despertar”- para incorporar a los personajes que habitan el suburbio: las “muchachas fabriqueras”, tangueras y lectoras de folletines que han moldeado sus mentes al punto de dejarse explotar con la máquina de coser, mientras mantienen la ilusión de la llegada del pretendiente. Otro ejemplo del procedimiento en que la glosa modifica a la letra de tango es el siguiente: en la letra “Callecita de mi barrio” de Enrique P. Maroni, se representa al suburbio como un espacio vacío, y, ante ello, González Tuñón, en la glosa, incorpora a los habitantes del mismo. Veamos un ejemplo:

trabajadores rudos, madres prolíficas exhibiendo sus vientres combados, criaturas anémicas y muchachas sensibleras que van todas las mañanas caminito a la fábrica y se desayunan con un trozo de tango. (...) pobres pebetas románticas que gastan sus ratos perdidos leyendo novelitas semanales y alimentando ilusiones que se volatizan en la melancolía del suburbio. (González Tuñón, 2003: 149)

Como sugiere la cita, en el inicio de la glosa están los que habitan el suburbio y, entre ellos, nuevamente aparece la joven (“muchacha sensiblera”- “pebetas románticas”) que lee novelas semanales, y confía plena e ingenuamente, en ellas. Esta joven es una variación más de las obreras o las costureritas de los poemas de Evaristo Carriego, es más, la mirada de González Tuñón está más cerca de la de Carriego que de la de Storni. Ya que es el mismo tipo femenino que criticó Storni en las crónicas, sin embargo, ella les dedica una mirada absolutamente descarnada y carente de piedad. Es, entonces, la lectora de novelas semanales, que se adapta a las normas de la *mujer doméstica* y que se transforma en la novia astuta de las aguafuertes de Arlt o en una mujer frívola y artificial, cuando este personaje reaparezca en el teatro de Salvadora Medina Onrubia y de Alfonsina Storni, como veremos en el capítulo siguiente.

De todos modos, estos personajes - los trabajadores, las mujeres embarazadas y las jóvenes obreras- quedan petrificados en el horizonte de las glosas, es decir, que no forman parte de la acción del relato, porque González Tuñón no incorpora el mundo del trabajo, menos aún el de la familia fecunda, sino que se dedica a personajes que conviven con ellos pero que están excluidos de las instituciones, de la sociedad, del proyecto moderno. Las mujeres que sí forman parte activa de las glosas son las milonguitas, aquellas que se van del suburbio y encuentran, en la prostitución, la salida de la miseria. A pesar de que la acción es protagonizada por personajes masculinos marginados, éstos acentúan la diferencia sexual hegemónica en la organización del espacio ya que, dentro del arrabal, ellos son los que circulan por sus calles y encuentran a las mujeres en los ranchos.

En el arrabal, la familia está disgregada, incompleta o no existe, los lazos afectivos están en las amistades. Los niños están solos. Los varones y mujeres se juntan y se separan según las pasiones que los mueven y no según las normas sociales, o sea que no pasan por las etapas de noviazgo y casamiento. Los hijos no se desean y, más bien, forman parte del destino o de la fatalidad. Para decirlo con palabras de Foucault (1990), no están atravesados por el dispositivo de alianza. Hombres y mujeres se juntan hasta que alguno de los dos se va, o se muere. Los hijos se crían solos, o son criados por otras mujeres, como Tránsito que ha criado a Carola. Sin embargo, los vínculos

familiares se buscan y se actúan, incluso, se reconocen ciertos lazos de parentesco, pero no son durables en el tiempo debido a las separaciones o muertes de los personajes, más bien son formas degradadas del modelo de familia hegemónico. Entonces, en el margen representado por González Tuñón, las relaciones de parentesco no están atravesadas por los ritos propios de la domesticidad. Podría pensarse, incluso, que las relaciones entre los sexos, al estar menos normadas, podrían ser más libres, sin embargo, ante esta ausencia de la estructura familiar, el reglamento de género que crea las subjetividades falogocéntricas sigue intacto. Es decir, las subjetividades sexuadas siguen estando fuertemente designadas por la rigidez de los estereotipos de género. La masculinidad, así, está reducida al coraje y a la apropiación de las mujeres, y la feminidad se reduce a ser un cuerpo para el varón o una madre que protege y cuida a los hombres. Por ejemplo, en la glosa “El brujo”, se cuenta la historia de Don Julián vivía con su mujer y una hija pequeña. Él era “un hombre serio y respetable entre la gente de avería” (González Tuñón, 2003: 47) que solamente usaba su cuchillo cuando su libertad o su honor estaba en peligro. Él descubre que su mujer lo engaña con otro hombre y, por eso, la mata. Julián no siente culpa por haber matado a su mujer ni por haber dejado huérfana a su hija, tampoco teme la llegada de la policía. El conflicto suyo es el de encontrar a una mujer que ocupe el rol de la madre, tal como le cuenta a Juana, con quien la deja:

Comadre- le dijo-, ¿aura que v' y a ser con este paquetito 'e carne? ¿Quiere cuidarlo y quererlo mucho o lo tiro al arroyo...? Callate, López, no digás barbaridades- le respondió la Juana-. Dejame la nena... Yo la v'y a querer como si juera aquella pobrecita que se fue con Dios, con el pasaje de una escarlatina... dejala y no yorés más. Pa eso sos hombre, pues... pa tragarte las lágrimas y saber que son agrias, muy agrias... (González Tuñón, 2003:49)

Así es como Don Julián reproduce los valores de la subjetividad masculina falogocéntrica, por un lado, al no dudar en que su honor está por encima de la vida de la mujer y, por el otro, al sentirse incapaz de asumir la responsabilidad de cuidar a su hija. Justamente, esta tarea que llevará adelante la vieja Juana. Otro caso similar es el de la vieja Tránsito, en la glosa “Sobre el pucho”. Ella es una prostituta, ya desertizada, pero con una marca original: el nombre que remite a la movilidad. Doña Tránsito concentra dos extremos, en apariencia imposibles, de la feminidad falogocéntrica ya que es una vieja prostituta y, también, es quien alimenta y cuida a los varones: es la madre que

ellos no tienen.³¹ Y los hombres son seres excluidos de la sociedad que encuentran una acogida en los bodegones o ranchos donde alguna mujer vieja los proteja. Estos hombres no se incorporan al sistema educativo, menos aún al laboral, tampoco asumen roles familiares – esposo, padre-, son hombres. Por lo que la subjetividad masculina falogocéntrica se concentra, entonces, en un solo aspecto: el coraje que es la esencia del malevo, la marca por excelencia de la virilidad. Ahora bien, también están fuera del modelo masculino falogocéntrico del cual se espera una cierta adaptación a los ideales de la burguesía, por eso puede pensarse que esta dificultad que tienen en conservar a las mujeres es, también, síntoma de la imposibilidad de inserción social y las consecuencias de esta impotencia son la resignación o asesinato.

“Barriada porteña espiritualmente enlazada a la Penitenciaría y al lúgubre castillo de Ushuaia, guarda su historia maleva en los escabrosos archivos policiales” (González Tuñón, 2003: 125), esta frase sintetiza el lugar de circulación de los personajes masculinos: el suburbio y la cárcel. No hay distancia entre uno y otro, más aún, estos representan la limitada geografía habitada por los hombres. La única marca institucional que aparece en las glosas es la de la penitenciaría, la que, a su vez, forma parte del pasado o del futuro de casi todos los protagonistas masculinos. La subjetividad masculina se traslada del arrabal directamente a la cárcel, sin el espacio intermedio del centro de la ciudad y el cuerpo que genera este traslado es el de una mujer. Como parte del pasado de estas subjetividades masculinas, están los gauchos que, bajo el mando del General Roca, iban a luchar contra los indígenas, y en el futuro está el destino de obreros, que, parafraseando a González Tuñón, se dejarían *engayolar* en las fábricas. Entonces, González Tuñón sugiere una alegoría degradada del uso de los cuerpos masculinos por parte de los sectores que los dominan: antes, el estado los usaba para llevar a cabo el genocidio indígena, ahora, los excluye y, en el futuro, se incorporarán a las fábricas para generar plusvalía.

Por otra parte, en los bodegones o en los ranchos que acogen a los malevos se crían las niñas sin padres que se transforman en mujeres, como María Rosario o la Ñata Maldonado. En las glosas se reitera la historia según la cual la niña crece entre los hombres sin ser percibida hasta que una mirada masculina sobre su cuerpo determina su ingreso a la juventud, ya que es deseada. La niña, cualquiera de ellas, es pura, crece,

³¹ La cuestión de la prostituta que es madre es otro tópico que se podría recorrer ya que, tanto en *Camas desde un peso* de Enrique González Tuñón como en *Tanka Charowa* de Stanchina, se encuentran escenas que describen el impacto de lo siniestro que viven sendos clientes ante la comprobación de que esa mujer con la que están teniendo relaciones sexuales, tiene un hijo.

entra en contacto con el ambiente y se pierde.³² Los hombres que se enamoran de estas jóvenes, sean reos u honestos, siempre son adultos, con experiencia de vida, sea porque han robado o han trabajado. Las mujeres, en cambio, son niñas que han permanecido en lugares cerrados (rancho, almacén, bodegón) y reciben la mirada erotizada de los varones. Éstos circulan, las seducen y, así, ellas entran a escena, cobrando protagonismo. Recién entonces pasan a ser personajes activos, y se desarrollan los conflictos cuando aparece la traición femenina. Es decir, que los movimientos de las mujeres, en el suburbio, están guiados, provocados o controlados por los varones, lo que demuestra que prevalece la separación tradicional de las esferas pública y privada. Sin embargo, son las mujeres las que se van del suburbio y tienen acceso al centro de la ciudad. Uno de los conflictos que reenvían a la figura de la traición femenina es el siguiente: la joven está en pareja con algún malevo, conoce a otro hombre, usualmente llamado *bacán* porque pertenece a una clase social superior, y se va con él hacia el centro de la ciudad. La partida, siempre a través de otro hombre, es hacia un sitio desconocido para el malevo o, al menos, innombrable, totalmente fuera del universo del arrabal.

Las mujeres jóvenes son las que están con los malevos y son las que los abandonan o traicionan. En las glosas, la subjetividad femenina está atravesada por el impacto de la modernización y sus exigencias de movilidad y cambio. Los hombres les reprochan a las mujeres el abandono y esta añoranza viene de un deseo de apropiación y sometimiento de la mujer. En algunas glosas, las mujeres aparecen dicotomizadas por una variable temporal: en el pasado ideal, más feliz, la mujer es buena, comprensiva, dulce; en el presente, la mujer es mala, pérfida y cruel. En este sentido, la añoranza de un pasado ideal y el rechazo al presente hostil aparece en una estructura de sentimiento que reconstruye un sistema caduco ya de relaciones entre los géneros. El varón añora a la mujer sumisa y dependiente, pero no le ofrece lo que se espera de este modelo, que es el sostén económico, el hogar, la estructura familiar. Entonces, hundido en el alcohol, queda excluido totalmente del sistema y de la sociedad.

Ante la traición o el deseo de irse de la mujer, el hombre se ve obligado a actuar, lo que significa que debe decidir si la mata o la perdona. Las variaciones que González Tuñón realiza en relación a las letras de los tangos, consisten, aparte de la descripción

³² El supuesto de la pureza de los seres y la perdición que sufren en contacto con el ambiente es una hipótesis social que se reitera, como es sabido, en otras obras (*Tanka Charowa* de Stanchina, *Versos de una ...* de Clara Beter), ya que es una de las ideas propias del realismo social de la época.

contextual, en explicar la causalidad y dotar de existencia y voz a la mujer. Las acciones masculinas varían entre el perdón, la resignación, o las variaciones vengativas, como el asesinato de los dos, el del hombre de la traición relatado como recuerdo luego de la cárcel, o el asesinato de ella. Como los personajes masculinos de Arlt, los malevos de González Tuñón, aún miserables, impotentes y fracasados, son los dueños de los cuerpos de las mujeres, y por eso se reitera la figura del femicidio en un último intento de objetivación de la subjetividad femenina.

Sin embargo, mientras el malevo despechado, en cierta medida, justifica su acción (matar a la mujer) en el honor herido y la maldad femenina, como se reitera en las letras de algunos de los tangos glosados, el narrador de la glosa toma distancia y muestra, dentro de la glosa, dos puntos de vista diferentes: el de los personajes y el del narrador. Entonces, la operación desmitificadora de González Tuñón es clara: la justificación del femicidio se disuelve cuando el narrador relata la historia y, así, la dota de causalidad. En la glosa “Langosta”, por ejemplo, se leen ambos puntos de vista:

Carmen no aguantó la mishadura y un día tomó el olivo con un susheta engrupidor. Langosta, mozo taura, se achicó por amor y la dejó escapar. `Desgraciadamente no quiero del todo, por eso me callo, suspiro y me voy!’ Llegaron los amigos al bulín, ‘pa darle el pésame’. ‘-¡Pucha, si será arrastrada!’-decían. (González Tuñón, 2003: 91)

Es decir, que González Tuñón desdice el mito de la maldad intrínseca en la mujer, al afirmar que ella se va porque no tolera el hambre y la miseria en la que vive. Incluso, es una justificación más social que amorosa la que supone el abandono. La glosa termina con la cita textual de la última estrofa del tango “Langosta”, que describe la duda del malevo entre hundirse en la tristeza del abandono o ir a matar a la mujer. Este es el conflicto del malevo por el que nunca se cuestiona el derecho del varón sobre la vida de la mujer.

El malevo traicionado se mueve, en la geografía arrabalera, a través de la mujer o, en otras palabras, es la mujer la que provoca que él se mueva: si la perdona, va al bar, que es donde encuentra un lugar de contención. Si la mata, va a la cárcel. O sea, que su movilidad está ligada a la mujer. Además, la traición de la mujer es el núcleo del relato, es decir, es lo que hace que el relato se produzca y, a la vez, quien cuenta la historia es el malevo. A partir del perdón o del asesinato es que el malevo se lamenta y su pena pasa a ser un relato, aquello que él le cuenta a un parroquiano que está en el bar. En cierto sentido, es lo que sucede en la novela *Los siete locos* (1929) de Arlt e, inclusive,

en “La pierna de plomo” (1933) de Nicolás Olivari, textos en los que, al igual que en las glosas, es el esposo asesino el que narra la historia que explica el femicidio.

Lo trágico de la traición/ abandono reside en la petrificación de las subjetividades femeninas y masculinas: son estereotipos, sin posibilidad de cambio o mutación. La persistencia masculina de la dominación es solo apropiación. Son hombres impotentes, animalizados, grotescos. ¿El hecho de que sean las mujeres las que circulan por la ciudad, y no los varones, tiene que ver con el ingreso notorio de éstas al mundo del trabajo? ¿O más bien se relaciona con la proliferación de prostíbulos, como explica Guy (1991)? Ambas cuestiones son igualmente verosímiles. De hecho, las prostitutas y obreras de las glosas son fácilmente reconocibles en la escritura periodística y en la ficción a través de personajes tales como las costureritas, las obreras, las dactilógrafas de Storni, Olivari o Arlt.

Hasta aquí se analizaron las glosas en las que se profundiza en el lamento del malevo ante la traición de la mujer y, en éstas, como ya se dijo, el territorio se limita al suburbio y a la cárcel. A continuación se analizarán otras glosas en las que la protagonista es la mujer que abandonó al malevo, se fue al centro y vivió mediante el ejercicio de la prostitución, es decir, que es la historia tantas veces contada de la Milonguita. Ésta, como se sabe, es de los personajes femeninos más representados en los medios de cultura masiva, en los tangos (Ulla 1983) y en la literatura de la década (Armus, 2002).³³ Justamente, en la glosa “Coralito”, se narra la salida del arrabal de la Milonguita, luego de haber abandonado a su hombre, en “Rulitos”, se cuentan las vicisitudes que ella vive en el centro y en el teatro, y, en “Bichito de Luz” y “Callecita de mi barrio”, se relata el regreso al barrio de la muchacha.

En “Callecita de mi barrio” se cuenta la historia de amor de Regina, antes de irse al centro. Regina amaba a Juan, el malevo. Pero ella quería irse del suburbio y él se resigna. El narrador de la glosa, entonces, justifica su partida:

El centro era suyo. Lo había conquistado con la proletaria belleza de sus dieciocho años. Hizo bien. Entre entregar cacho a cacho su juventud a la fábrica de bolsas de arpillera para terminar sus días con la resignación de una obrera jubilable y disfrutar de ella bordeando el abismo, prefirió esto último. Hizo bien. (González Tuñón, 2003: 140)

³³ Al respecto, en el trabajo de Noemí Ulla (1983) se explican las variaciones de las milonguitas en las letras de los tangos, y en el artículo “`Milonguitas’ en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis”, de Diego Armus (2002), se desarrolla exhaustivamente la mención de este personaje en la literatura, desde Evaristo Carriego en adelante.

Las que dan *el mal paso* y se van, lo hacen con la aceptación resignada de un varón, como Juan, el Malevo. Esto pone en evidencia que la subjetividad masculina del margen es reá y valiente, pero con límites precisos, incluso geográficamente, ya que si ella se quiere ir del arrabal, el malevo pierde fuerzas, se debilita y la deja ir. Estos hombres marginales no pueden hacer nada ante una mujer que se va con otro hombre, en busca de una vida más habitable, lo que sugiere que sólo ella puede ascender en la escala social y, en la vejez, puede terminar en la indigencia o puede volver al barrio, como hizo Doña Tránsito.

En “Rulitos”, González Tuñón describe el ambiente del teatro de la calle Corrientes, cuenta la experiencia de Rulitos en el escenario y en el ejercicio de la prostitución hasta que se transforma en una adicta a la cocaína. Pero, así como González Tuñón evita la justificación del femicidio, también evita la condena moral hacia la prostituta e, incluso, llega a afirmar que es preferible, en una mujer, ser prostituta que ser obrera, como se puede deducir de la última cita.

Como se dijo al inicio, González Tuñón complejiza la cuestión de la traición femenina no sólo a través del tratamiento de los tópicos, sino, también, a través de los procedimientos que acentúan la distancia entre el narrador y los personajes, y que se nutren de figuras retóricas que aluden a la sexualidad. Entonces, la prostituta ya no es la tísica o la mujer perdida sino que es la que se traslada, la que puede ir y venir entre el arrabal y el centro. El cuerpo de la prostituta es signo de circulación entre los varones, es un cuerpo hipersexualizado que se comparte con otros, como realza González Tuñón al decir que “el mate se entrega como una mujer de la vida” (González Tuñón, 2003: 48) o “mientras el mate, como una ramera, iba de mano en mano” (González Tuñón, 2003: 161).

La sexualidad como procedimiento formal es usada por González Tuñón no sólo respecto de la feminidad sino también de la masculinidad. Así, en “Ella”, la protagonista, entra en un bar y seduce con su andar a todos los malevos, aún cuando todos ellos saben que están frente a una mujer inaccesible. Es *la romántica* por su aspecto triste y melancólico, y el lenguaje ligado a la acción sexual contrasta con la impotencia de los hombres. González Tuñón describe a los personajes y narra las acciones mediante frases como:

El dueño, que atrapa en su retina el más insignificante movimiento, succiona imperturbable su cigarro de empresario norteamericano. (...) Muequea el hombre

del saxofón, mientras eyacula su instrumento obligados acordes, grotescos y burlones. (...) me prendí por primera vez del pezón de una damajuana (González Tuñón, 2003: 37-8)

En otras glosas se van sucediendo procedimientos similares en donde las acciones masculinas se narran por medio de verbos que aluden a la acción sexual. También son usuales las personificaciones: “El bandoneón es un macho que solloza. Se abre como una serpentina para volcar su dolor en una queja prolongada y se cierra avergonzado, como queriendo repechar.” (González Tuñón, 2003: 159) Estas frases aluden a la acción sexual –eyacular, succionar - contaminando al relato de la dominancia masculina que podría recordar el lenguaje erótico y soez de las primeras letras de tangos, a fines del siglo XIX. Sin embargo, la semantización de la sexualidad exagera la impotencia masculina ante una mujer inaccesible. Los personajes son absolutamente incapaces de establecer relación con ella porque ella se fue del arrabal, porque su cuerpo está a disposición de hombres que tienen más dinero, es decir, que los malevos han perdido a sus mujeres en una muda batalla masculina. Lo único que los une es la melancolía, la pena de vivir una vida miserable. En este sentido, el desplazamiento del deseo hacia las acciones cotidianas intensifica hasta el grotesco la impotencia de los varones marginales, que ven a sus mujeres en manos de los varones de otro status social.

Al igual que en los poemas de Nicolás Olivari, la prostituta es una mujer alegre, independiente y bella, en contraposición con la obrera que es esmirriada, está sometida a su empleador y carece de atractivos físicos. Sólo una glosa es protagonizada por la historia de la obrera. El conflicto es su propia fealdad, por la que se esconde, sufre y está sola. Todos los días camina de su casa al taller, con timidez, y esquiva las miradas de los otros, al igual que la obrera de “La costurerita que dio aquél mal paso”. Pero el personaje del folletín se escondía porque su cara denunciaba su caída en la sexualidad. En “Fea”, la razón de su desgracia es el aspecto físico que define su carácter y le signa un destino: la soledad. Como en el caso del lamento masculino, la soledad reside en la ausencia de pareja. Pero los lugares de circulación son otros (ella va de la casa al taller y él de la casa al bar) y el motivo es radicalmente diferente: en ella es una desgracia genética que padece en su cuerpo. En cambio, el varón proyecta en la mujer la culpa de su soledad. En las glosas, como en muchos melodramas de la época, el conflicto se resuelve con la muerte, pero la variación suicidio - asesinato sugiere alguna relación con la identidad sexual de cada personaje, ya que mientras el malevo decide entre ahogar sus penas en el bar o asesinar a la mujer, la obrera decide suicidarse.

En las últimas glosas del libro de González Tuñón, se menciona el cambio que sufre el arrabal, que ya se transformó en un barrio proletario. Así, el arrabal ha quedado en el pasado y los hombres marchan hacia las fábricas en lugar de ir a la cárcel o al bar, aunque sea, para el narrador, prácticamente lo mismo.

En una esquina achacosa del suburbio – donde siempre es anochecer- el recuerdo de un pasado de prontuario apuntala la armazón en ruinas en “La guita”. (...) Ahora, los herederos del malevaje patinan en el asfalto o rumian su cansancio de explotados, dejándose engayolar en las fábricas las ocho horas reglamentarias para parar el puchero. (González Tuñón, 2003: 167)

Está claro que los malevos no son los consumidores de la prostitución sino que son sus parejas despechadas, con lo cual se entabla una competencia masculina por la mujer que está marcada por la clase social. Entonces, la subjetividad masculina se ve amenazada ante el robo de sus mujeres por parte de otros varones más poderosos. El amor es, en verdad, una lucha por la apropiación del cuerpo femenino, de allí la presencia del femicidio. Y la subjetividad femenina queda signada por la maternidad y por su corporalidad al servicio de otros hombres. Estas subjetividades marginales son las que, atravesadas por el orden social y moral, sostienen la ideología de la domesticidad que induce modos de ser y, que resulta, a su vez, funcional al sistema capitalista. Es más, esta apropiación de los cuerpos femeninos por parte de los varones burgueses funciona, en las glosas, como una anticipación de la apropiación de los cuerpos masculinos para la explotación en el mundo del trabajo. Justamente, el trabajo es sinónimo de explotación, “dejándose engayolar”, lo cual deja entrever su mirada crítica, hacia el capitalismo a través de la analogía que une la fábrica a la cárcel, en una singular denuncia hacia la explotación obrera. Además, esta mirada es la que lo lleva, al narrador, a considerar que es mejor que una mujer se prostituya, antes de que entre a trabajar en una fábrica, o bien lo lleva a enfatizar la fealdad y la tristeza en una mujer que, justamente, es obrera. Esta visión crítica frente a los valores de la burguesía y del capitalismo incipiente, integra a González Tuñón, ideológicamente, al programa de los escritores de Boedo y es una señal de su compromiso político con el comunismo, cuestión que se refuerza, en 1930, en su participación en la revista *Contra*.

4.2 La mujer devoradora en *Cuentos de la oficina* de Roberto Mariani

En el paso del arrabal de Enrique González Tuñón al mundo de la oficina de Roberto Mariani, se producen ciertos cambios que están atravesados por cuestiones de clase y de género. De clase, porque los personajes del suburbio están excluidos de la sociedad y, en cambio, los personajes de la oficina están instalados en el corazón de la clase media. De género, porque son personajes completamente atravesados por el ideologema del matrimonio que transforma, en parte, la relación de poder entre los sexos. Como se explicó anteriormente, la ideología de la domesticidad dota de poder a la mujer, a través del ideal de la *mujer doméstica*, y, entonces, este modelo femenino provoca otro mito misógino, que abundaba en las aguafuertes de Arlt: la mujer temida, amenazante, devoradora. Puede afirmarse que la literatura de la década de 1920 construye un imaginario literario que es crítico frente al capitalismo y al matrimonio, que son los dos pilares ideológicos de la clase media. Es más, no sólo Mariani, sino todos los escritores y escritoras cuyas obras conforman el corpus de este trabajo, tienen cierta formación política de izquierda, e incluso, algunos, los de Boedo, explicitan la intención de crear una literatura que concientice a las clases obreras para acercarlas al proceso revolucionario o, aunque más no sea, para que la escritura funcione como denuncia social de la explotación capitalista. Desde este último aspecto pueden ubicarse personajes tales como la muchacha del atado de Arlt, las dactilógrafas tuberculosas de Olivari, los empleados de Mariani, los obreros de González Tuñón, los desocupados de Carnelli. Sin embargo, a pesar de que hay una visión crítica, es decir, que pretende denunciar la pauperización o explotación de los sectores populares, a través del retrato de la obrera o la costurera, no se mantiene el mismo punto de vista crítico ante los ideales de la domesticidad, y, más bien, se asimila, especialmente en Mariani, la identidad femenina al arquetipo de la *mujer doméstica*, lo que actualiza el androcentrismo de la mirada y evidencia la prácticamente nula influencia del discurso feminista de inicios del siglo XX. Entonces, la *mujer doméstica*, más que percibida como un estereotipo funcional al capitalismo, es sentida como una amenaza para el sexo masculino. La prostituta, la costurerita o la lectora ingenua son construidas por González Tuñón, Arlt, entre otros, sobre el esquema de la mujer víctima en tanto producto de un sistema sociopolítico injusto. Por el contrario, la mujer de clase media - la novia, la suegra o la esposa- es representada, por estos escritores, como la que pretende ejercer un control absoluto sobre ellos, por eso se constituye en una figura amenazante. Así, la clase media es un escenario propicio para el desarrollo de lucha entre los sexos. En las aguafuertes de Arlt se leen ejemplos de esta mirada androcéntrica

sobre la mujer que, en verdad, sólo ve la condición de opresión debido al origen de clase y no detecta la opresión de género. Como ejemplo, basta con comparar “La muchacha del atado” y “Encanto de las calles del centro”, ambas de Arlt, ya que mientras la costurerita es una víctima de la explotación laboral, la esposa del burgués es una especie de vampiro que sólo piensa en gastar el dinero de su marido y agotar todas sus energías.

En *Cuentos de la oficina* (1925), Mariani reúne una serie de relatos que, a excepción del último, se desarrollan en la oficina, con la pretensión de ser absolutamente fiel a la realidad, para mostrar, hasta la denuncia política, las vidas grises y las situaciones injustas que viven los hombres - oficinistas. El libro comienza con un relato introductorio titulado “Balada de la oficina”, en donde *habla* el lugar que reúne a todos los personajes: la oficina. Los siguientes relatos del libro, llevan por título el nombre del protagonista, a excepción del último, que es una pequeña obra teatral, “Ficción”, protagonizada por niños, y que se desvía del tópico del libro. Como decía, los títulos de los cuentos son, también, los nombres propios de los oficinistas - Rillo, Santana, Riverita, Toulet, Lacarreguy-, quienes viven diferentes conflictos y forman parte de una comunidad laboral explícitamente masculina. Incluso, en el caso de un cuento, “Uno”, cuyo protagonista es un ser anónimo, un trabajador cualquiera, ese carácter no lo lleva a perder su subjetividad masculina, que se complementa con una esposa, también, sin nombre. Ya, desde los paratextos, podemos intuir que el universo de la oficina está habitado por varones, y las mujeres surgen sólo en relación simbiótica con ellos.

Mariani describe, con verosimilitud, la vida gris y rutinaria del oficinista sometido, tanto al maltrato de sus jefes en el trabajo, como a la presión de la esposa en el hogar, constituyéndose, así, en víctima de ambos. Es más, el relato, que induce esta hipótesis, es el de la introducción, “Balada de la oficina”. Rocco-Carbone (2008) leen este relato como un preludio que anuncia a la oficina como un paisaje atroz, opresivo, en oposición a la luz y la felicidad del afuera. El hombre es, así, el pequeño burgués presionado por la alienación del trabajo y por las obligaciones que debe cumplir para ser un buen oficinista; esta interpretación coincide con la de Candiano-Peralta (2007) y es la que se lee con más nitidez en el texto, es más, es la que coincide plenamente con el proyecto literario de Mariani.

Por otro lado, considero que, en la prosa de Mariani, el falogocentrismo funciona como una estructura de sentimiento (Williams, 2000), es decir, como aquello que se percibe, pero que aún no conforma un discurso sólido. En otras palabras, en el relato de

Mariani puede leerse, además de la crítica al capitalismo, cierta resistencia a la ideología de la domesticidad. Aparte de lo ya desarrollado sobre la oficina, desde este punto de vista no puede negarse que el oficinista está claramente asentado en la subjetividad masculina. En este sentido, tomo distancia de la lectura de Ojeda–Carbone quienes afirman que el oficinista:

es el hombre deshumanizado – la oficina prescinde tanto de la subjetividad como de los valores propios de la cultura-, obligado a la circularidad pringosa de un trabajo embrutecedor, cuyas jornadas son todas igualmente despersonalizadas y despersonalizadoras. (Ojeda-Carbone, 2008: 41)

Porque, si bien es cierto que Mariani quiere denunciar la explotación que sufre el trabajador común, considero que éste no pierde sus cualidades humanas y, menos aún, subjetivas porque, justamente, constituye el modelo de subjetividad masculina hegemónica. La masculinidad se explicita al llamarlo a penetrar en el vientre de la oficina y se confirma, a lo largo de los cuentos, cuando el empleado humillado por su jefe es, también, humillado por la esposa.

“Balada de la oficina” está narrado en un primera persona, que es la voz de la oficina- mujer, y comienza con un verbo clave: “Entra.” Una oración unimembre que interpela al oficinista e inaugura la naturaleza del diálogo: la oficina personificada es la que habla, y se dirige al empleado, mediante un discurso que pretende convencerlo de entrar/penetrar en ella. En el relato, se enfatiza la oposición entre la calle ruidosa, luminosa, alegre, y la oficina oscura, húmeda, tenebrosa. Más adelante, ella insiste: “Tú, entra. El sol no es serio. Entra.” (Mariani, 2008: 129) Y sobreviene una metáfora:

Entra; penetra en mi vientre, que no es oscuro, porque ¡mira cuántos Osram flechan sus luminosos ojos de azufre encendido como pupilas de gata! Penetra en mi carne, y estarás resguardado contra el sol que quema, el viento que golpea, la lluvia que moja y el frío que enferma. (Mariani, 2008: 129-130)

En el preludio de los cuentos que retratarán la explotación del ambiente laboral aparece una figura fuertemente femenina: la oficina, que resulta ser una vagina gigante, oscura y húmeda, pero que habla, seduce y protege de la intemperie a los hombres. Así, la oficina -vagina es una versión monstruosa y grotesca de la *mujer doméstica*, que no seduce para que los hombres caigan en el deseo, sino para que sean felizmente sometidos al capitalismo. Mariani fusiona la sumisión laboral y la seducción femenina para empedernecer, aún más, al oficinista, lo que sugiere una cierta alusión a la relación

entre el rol de la mujer y el trabajo. Podemos oír, en estas palabras, los discursos de la domesticidad que circulaban en los manuales de conducta y en las columnas para mujeres. Estos construyen una subjetividad femenina hegemónica que, si bien está subsumida al varón, tiene el deber de controlar que él se adapte a la vida burguesa en la que el trabajo es un aspecto central. Como efecto metonímico, la oficina no es una mujer, sino que es el órgano que sintetiza su identidad biológica. Es decir, que lo femenino es una vagina monstruosa que atrae y devora a los hombres, que se ofrece sexualmente como una prostituta, pero que, también, promete protección, como el vientre materno. La oficina es un monstruo que concentra las características femeninas usuales en el discurso falogocéntrico: no es el cuerpo hipersexualizado de la prostituta sino que es algo peor, aún, ya que es un fragmento del cuerpo femenino, el que exige la entrada del varón. Un cuerpo fragmentado: una vagina, un vientre, una mirada gatuna, que seduce y engaña al hombre.

Esta construcción produce un monstruo que, por la deformidad corporal en sí podría rememorar cierta tradición del grotesco desde Rabelais en adelante, o bien podría pensarse como una anticipación de la literatura que, en pos de destruir las identidades, se nutrió de figuras de sexos gigantes, mutantes, desbordados, como podría ser la de Copi, por ejemplo. Sin embargo, nada de ello puede pensarse, sino que, más bien, el procedimiento de Mariani invita a pensar que la condición monstruosa no radica tanto en el cuerpo sino en el hecho de que es el sistema capitalista, el que genera semejante monstruo. Más aún, podemos decir que esa oficina es un monstruo generado, a la vez, por la influencia, en la subjetividad masculina, tanto del capitalismo, como de la domesticidad. Justamente, cuando Foucault (1990) reflexiona sobre el sexo, en tanto efecto de un dispositivo de poder, tiene presente la importancia que tiene, en el sistema capitalista, el control de los placeres. En este caso, se lee el trastrocamiento de los placeres que no son de la carne, sino de la sumisión y la humillación.

Este procedimiento que acentúa la mirada crítica del autor hacia la alienación de los empleados, produce el efecto de que la oficina sea no solamente la voz del capitalismo (Candiano-Peralta, 2007), sino también la voz del falogocentrismo porque la oficina se feminiza y pide ser penetrada. Una metáfora que explicita una lógica binaria sexuada desde la genitalidad, lo que es pensable desde el imaginario sexual de la época. Además, la oficina organiza el espacio respetando la dicotomía público/ privado: la voz femenina incita al varón a abandonar la calle, el sol del espacio público, para entrar en el espacio privado. Esta idea de que, en cierta manera, Mariani alude a la

oficina como el espacio privado por excelencia, el hogar, puede fundamentarse en el hecho de que, en los relatos siguientes, se usa el término casa como sinónimo de oficina. Por supuesto que, en la oficina, el poder lo ejerce el jefe, no la mujer, pero el modelo de subjetividad masculina es el mismo que Arlt retrataba en los novios que entraban a la casa. Es decir, el varón sigue estando sometido a una relación de poder, como si estuviera bajo la órbita de la esposa.

La imaginación misógina³⁴, en las sociedades patriarcales, siempre se ha articulado desde una doble estereotipia: la mujer sumisa, pasiva, objeto, cuerpo o la mujer vampiro, devoradora, amenazante, peligrosa. La sumisa y la devoradora son las dos caras a las que se alude en la crítica para fundamentar la inversión de sentido por el hecho de que es una feminidad activa y no pasiva. Sin embargo, desde mi punto de vista, no hay crítica ni inversión, porque se permanece dentro del falogocentrismo ya que la feminidad sigue siendo un fantasma, una alteridad absoluta y complementaria a la identidad masculina. Convendría, entonces, recordar lo que fue explicado en el segundo capítulo de este trabajo y decir que en las publicaciones periódicas de la década de 1920 sobran los ejemplos de artículos que evidencian los temores masculinos ante la presencia de la mujer en distintos ámbitos, desde el chiste que ridiculiza a la esposa dominante hasta la argumentación pseudocientífica que alerta ante los peligros a los que se exponen las mujeres que realicen tareas masculinas. En síntesis, si leemos este procedimiento de Mariani, en el contexto discursivo de la domesticidad, más que una inversión de sentido es una ratificación, o exageración grotesca, del modelo femenino hegemónico.

Por otra parte, la figura de la oficina-útero, capaz de proteger y contener a todos los hombres, es similar, en cierto sentido, a la que figura de la habitación-placenta en la que Erdosain muta, renace como monstruo, cuestión que retomaremos más adelante, pero que es útil mencionar para afirmar que el útero, como espacio de gestación, se trastoca en una versión siniestra: crea monstruos en *Los siete locos* y debilita masculinidades en *Cuentos de la oficina*. Por último, el fuerte peso sexual de la metáfora conlleva la deducción de que el trabajo forma parte de la subjetividad

³⁴ Un texto clásico, de finales de los años '70, en el análisis literario decimonónico que explora las representaciones de la feminidad sumisa o amenazante es *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. En éste, sus autoras, Susan Gubar y Sandra Gilbert, describen la doble cara de la representación misógina de la feminidad, signada por la mujer sumisa y la mujer fatal. A este primer trabajo, se le pueden agregar los de Segura Grañó, Cristina (2001); Madrid, Mercedes (1999) Archer, Robert (2001); Bosh Fiol, Esperanza- Ferrer Pérez, Victoria- Gili Planas, Margarita (1999).

masculina, exclusivamente, ya que resultaría extraño que sea una dactilógrafa o una telefonista quien entre en la oficina.

Como ya dijimos, la oficina, en los relatos de Mariani, es un espacio puramente masculino en el que se juegan distintas relaciones de competencia, poder y sometimiento entre varones. Es más, los personajes femeninos que aparecen en los cuentos ocupan el lugar heterodesignado de esposa, lo que ratifica lo dicho anteriormente: la oficina es un espacio masculino en el que se ejercen distintas relaciones de poder y de control, del mismo modo en que se realizan al interior del hogar. Los personajes femeninos a los que me refiero son: la esposa hostigadora, en “Santana”, la esposa victimizada de un hombre sin nombre, en “Uno”, y la esposa frívola y consumidora, en “Lacarreguy”. Estos tres modelos de la esposa vienen a ratificar o explicitar lo que se sugiere con la oficina, como personaje, o sea, ella construye su identidad en base al varón, y depende en absoluto de él, ya que su suerte depende de la de su marido. Amelia, la esposa de Santana, por ejemplo, es la que ejercita su dominio sobre el hogar y las relaciones parentales, pero es la que es capaz de transgredir estos lugares, si corre riesgo el trabajo de su esposo. Santana es un empleado que nunca tuvo ningún problema hasta que comete un error, se confunde entre dos cuentas bancarias y allí comienza su pesadilla. El error en sí, es salvable pero el cuento se detiene en la amenaza permanente de sus distintos jefes y en los propios pensamientos tortuosos de Santana, que se imagina sin trabajo, o sea, sin dinero para mantener a su esposa e hijos. El día del desafortunado hecho, su esposa está en el hogar, cumpliendo con la cotidianeidad doméstica y esperando al marido, quien se demora. Él llega tarde, ella lo recibe asustada. Él le dice que está muy angustiado y ella contesta: “¿Qué? ¿Perdiste el empleo?” (Mariani, 2008:156). Esta es una escueta y precisa representación de la subjetividad de la esposa hostigadora, ya que Mariani coloca en palabras de la mujer lo único que ella puede pensar: el empleo de su marido. Desde aquí, el relato avanza en la relación entre ellos, en donde Amelia asume el rol de la mujer egoísta a la que sólo le preocupa el dinero. Es más, la sucesión de exclamaciones, en el siguiente párrafo, del narrador, enfatiza la valoración negativa de éste frente a la reacción de la esposa, lo cual da cuenta de una cierta complicidad masculina entre el narrador y el personaje:

¡Lo primero que pensó y tradujo la mujer, la esposa, la madre! ¡Lo primero, lo principal, lo primordial, lo trágico, lo vital, para las *familias* del empleado! ¡No

la salud, no el honor, no el pecado!;Qué salud ni qué honor ni qué moral!;El empleo, el empleo, que es comida y lecho! (Mariani, 2008:156)

El narrador resalta la crueldad de la esposa quien, cómplice de la explotación laboral, lo hostiga con la presión de sostener su empleo en nombre de la familia, cuestión que tortura también a Erdosain y a otros personajes de Arlt. Así es como Amelia no cesa de darle órdenes a su marido – “comé”, “acostate”, “vamos”- , lo que intensifica la debilidad y la cobardía de Santana, que es sometido y manipulado por ella. Queda claro que la acción del relato la lleva adelante Amelia: deja a los hijos con una vecina, va al trabajo de su marido, incluso se encuentra con un hombre “viril” en el camino, cuya única función, en el cuento, parece ser la de contraponerlo con la impotencia de Santana. Finalmente, bajo la influencia de Amelia, el jefe le propone que devuelva el dinero faltante con un porcentaje de su sueldo. Ante todas estas secuencias de acciones, él parece no comprender nada, solo puede dejarse llevar por los otros (esposa-jefe).

En “Uno”, asistimos a una variación en el conflicto y en las consecuencias que, a su vez, afectan a los personajes. El conflicto que desencadena la trama es que el empleado sin nombre se enferma, tiene un problema en la pierna por el que queda internado en un hospital; en la oficina, le prometen que le guardarán el puesto de trabajo pero no le pagan ningún tipo de licencia, razón por la que él, y su esposa, quedan sin ingresos económicos. El relato narra el derrotero de la esposa, que lava ropa para afuera, quien le pide al jefe del marido que le guarde el puesto, cuida al marido que está internado en el hospital, y, finalmente, llega a estar en una situación tan miserable que se enferma y termina, como el marido, en el hospital. El final sugiere que la esposa muere allí. En este caso, el narrador no acusa a la mujer de incomprensiva, como en el caso de Santana, sino que la victimiza, la presenta como una mártir de la desgracia del marido. La presenta como una mujer fuerte, pobre, que “no era romántica ni tenía ideas azules en la cabeza” (Mariani, 176), y que, debido a la desgracia del marido, se encuentra sola “sin hombres, sin peones, sola ¡prodigio de mujer!, se arregló sola, para mudarse a una piecita de un populoso conventillo.” (Mariani, 176) La mirada piadosa, casi de admiración del narrador sobre esta mujer, se debe a la pobreza y a la miserable situación por la que pasa, y que la lleva a la muerte. Entonces, Mariani transforma a la esposa hostigadora en una víctima de la situación socio-laboral, clausurando cualquier acción femenina que esté por fuera del sino de la dependencia masculina.

Por último, la historia de Lacarreguy es la de un oficinista que se endeuda para satisfacer los deseos de su amada, Consuelo. Ella no es la esposa hostigadora, ni la pobre víctima del sistema, sino que es la amante fagocitadora, la mujer que cuesta mucho dinero, porque él sabe que ella estará con él, siempre y cuando le satisfaga todos sus caprichos de consumo. Es decir, que representa a la mujer consumidora que supera con creces a la prostituta porque, si ésta exige dinero es a cambio de mantener una relación sexual, en cambio, la amante, le exige a Lacarreguy todo tipo de objetos de lujo, sólo a cambio de permanecer a su lado. Además, ella, que lo lleva a la quiebra, es la única que es caracterizada como capaz de satisfacer sexualmente a un hombre: “Consuelo era la mujer frívola, sensual, amante exasperada de los placeres más intensos y fuertes y sucesivos.” (Mariani, 2008: 199) Como se puede prever, Consuelo lo abandona no sólo porque es una mujer malvada, a la que sólo le interesa el lujo, sino, también, porque es una mujer que tiene experiencia en la esfera pública, o sea, que sabe manejarse en la ciudad, sobrevivir sola o lograr que alguien le dé dinero a cambio de sus servicios sexuales. En este sentido, Consuelo es el personaje opuesto a las esposas anteriormente nombradas. Éstas acceden a la esfera pública, recorren la calle porque la situación de vida del marido las obliga y no se desvían de su objetivo en el camino urbano. Al contrario, Consuelo puede quedarse en la ciudad porque la conoce, ha vivido en las calles, ha trabajado en algún teatro y ha encontrado en la prostitución una forma de vida.

En conclusión, el oficinista es un hombre que pasa por diferentes situaciones de explotación, abandono u humillación, y que se encuentra sometido a una relación de poder respecto de sus jefes. Así, retomando a la oficina como la voz del capitalismo, se lee la intención de denuncia de una situación laboral cruel debido a un sistema social y económico injusto, que es la lectura que se desprende de la crítica literaria y del proyecto de Mariani. Pero, esta visión puede complejizarse desde una mirada teórica feminista, a partir de la cual he afirmado que la oficina es una representación monstruosa de la mujer devoradora y que cada oficinista se complementa con una subjetividad femenina falogocéntrica (la esposa hostigadora, la esposa mártir o la amante fagocitadora), que recibe el impacto del conflicto del varón y actúa en función de éste. Entonces, estos relatos si bien están lejos de funcionar como críticos de la subjetividad sexuada hegemónica, sí dan cuenta de sentimientos de malestar e incomodidad frente al dispositivo de sexualidad que produce subjetividades heteronormativas.

4.3 Erdosain o el monstruo desatado en *Los siete locos* de Roberto Arlt

Este párrafo y el siguiente están dedicados, fundamentalmente, al análisis de dos personajes que protagonizan sendas novelas de Roberto Arlt. Me refiero a Erdosain, protagonista de *Los siete locos* (1929) – *Los lanzallamas* (1931) y a Balder, protagonista de *El amor brujo* (1932). El vínculo entre ellos, según mi hipótesis de lectura, es que ambos asumen el modelo de la masculinidad falogocéntrica en dos figuras apenas distintas: uno, Erdosain, transgrede los límites del falogocentrismo, llevando sus principios hacia sus versiones más extremas, y el otro, Balder, tensiona los límites sin que sus transgresiones supongan el quiebre de la ley, es decir, no rompe ninguna norma, pero hace que aquéllas se perciban como verdaderamente siniestras.³⁵ En otras palabras, Erdosain es un monstruo desatado en contraposición a Balder, que es un monstruo domesticado en un doble sentido: en el que se desprende del animal doméstico, es decir, aquel sujeto que perdió su salvajismo, adaptándose a la vida urbana, en el sentido de que es el monstruo que permanece dentro de los límites de la ideología de la domesticidad. En su sentido más general, lo monstruoso remite al exceso, lo desatado, lo salido de los cánones de lo normal. Más específicamente, Foucault (2010), analizando la conceptualización del anormal en la etapa que denomina como la del surgimiento del poder normalizador, asocia la figura del monstruo humano a la dimensión jurídica, ya que conlleva una violación de las leyes, en su sentido más amplio, es decir, biológicas, sociales y morales. La genealogía de los monstruos, como demuestra Foucault (2010), es compleja y extensa, pero puede afirmarse que los monstruos eran dados, o sea, que en la antigüedad, por ejemplo, el hermafrodita era un monstruo por contener los dos sexos; en la Edad Media, en cambio, eran seres que mezclaban los reinos animal, vegetal y humano; y en la Modernidad, surgen distintos monstruos - el moral, el sexual- atrapados, estudiados y contenidos por dispositivos de poder, como el psiquiátrico. Justamente, el pensamiento de Foucault es el que permite reflexionar sobre los límites entre lo normal y lo monstruoso, o bien, acerca de si el monstruo preexiste al dispositivo de poder o es éste el que lo crea. Pero, básicamente, son monstruos como una condición dada que, a su vez, proviene de la mirada de otro

³⁵ Cabe aclarar que digo siniestras en el sentido freudiano del término: lo siniestro acontece cuando, aquello que forma parte de la vida cotidiana, de lo normal, por algún extraño efecto, se torna extraño, ajeno (Freud, 1973).

que lo define como tal, y ese otro produce un discurso que se sostiene sobre instituciones científicas que determinan los límites entre lo normal y lo anormal.

Una primera pregunta que surge hasta aquí, es por qué profundizar en la figura del monstruo ante el abordaje de la narrativa de Arlt. Y la respuesta se divide en dos partes que me interesa diferenciar particularmente. La primera razón es que la narrativa de Arlt está completamente invadida por monstruos. A lo largo de ambas novelas, los personajes se definen a sí mismos como tales o como hombres en proceso de mutación monstruosa, por eso es que, al afirmar que Erdosain o Balder, por ejemplo, son monstruos, estoy reproduciendo lo que el mismo autor explicita. En otras palabras, la pregunta acerca de qué es un monstruo, qué acciones son monstruosas, o no, atraviesa gran parte de la narrativa de Arlt. Entonces, es el narrador quien dice que sus personajes son monstruos, explica el proceso de mutación de humano a monstruo, y, por supuesto, explica qué es un monstruo. César Aira (1992) relaciona lo monstruoso con el uso, por parte de Arlt, de procedimientos propios del expresionismo, es más, afirma que el monstruo es un mecanismo propio del expresionismo³⁶, porque supone la intromisión violenta del autor en el mundo. Es decir, no es la sola percepción del mundo sino, más bien, la impregnación de la mirada del autor sobre aquél. Así, el expresionista, sin salir de sí, se acerca tanto al mundo que éste se vuelve opaco, sucio, deforme. Entonces, la mirada del personaje arltiano es la de un torturado al que el mundo se le llena de monstruos. O bien, el monstruo no es más que el doble indeseado y espeluznante del hombre.

La segunda razón tiene que ver con mi propia hipótesis de lectura, sobre el personaje- monstruo de Arlt, ya que considero que el personaje masculino de Arlt es un monstruo porque lleva al extremo, tensiona y transgrede diferentes aspectos que se desprenden de la subjetividad masculina falogocéntrica. Como se explicó anteriormente, la subjetividad masculina falogocéntrica supone a la subjetividad femenina como complementaria y subsidiaria de la primera. Es decir, que la masculinidad hegemónica se define, como tal, en oposición a la feminidad. La condición esencial del falogocentrismo es, así, el binarismo dicotómico de la diferencia sexual y, siguiendo este razonamiento, el monstruo masculino no podría existir sin un par femenino que lo complementa.

³⁶ Sobre el expresionismo en Arlt, consultar Amícola (2008), Renaud (2000), Capdevila (1999), Aira (1993), Sarlo (1992 a y b).

Arlt mismo parecía sospechar esta relación entre el monstruo falocéntrico y la feminidad sometida, ya que unos años después de la aparición de las novelas explicita esta relación ineludible en un cuento, “Las fieras”. Éste forma parte de un libro, *El jorobadito* (1933), en el que reúne relatos que, a su vez, retoman los principales tópicos de su narrativa y sintetizan sus ideas centrales sobre la mezquindad del ser humano, sobre la falacia de las relaciones entre los sexos y, puntualmente, sobre el ser monstruo sexuado. En “Las fieras”, entonces, Arlt llega a una definición de “ser monstruoso” que justifica mi hipótesis de que esa figura tensiona una subjetividad masculina falocéntrica porque los personajes masculinos asumen distintas facetas monstruosas, pero todas ellas hacen eje en una característica común: tienen una mujer a su lado, cuya vida han destruido. Así, el narrador se incluye en la comunidad de los hombres monstruos y concluye:

De un modo o de otro hemos robado, algunos han llegado hasta el crimen; todos sin excepción han destruido la vida de una mujer, el silencio es el vaso comunicante por el cual nuestra pesadilla de aburrimiento y angustia pasa de alma a alma con roce oscuro. (Arlt, 2008: 05)

De la cita se desprende que el monstruo necesita de su alter ego femenino, por eso se identifica con la subjetividad masculina falocéntrica, cuya primera condición es la de mantener una relación de sometimiento y humillación con el otro sexo. En la comunidad de los monstruos, aparte del robo y el crimen, humillar a una mujer forma parte de la esencia de la subjetividad masculina. Digamos que parece aludir a una máxima de la sociedad patriarcal: cada personaje sabe que, por muy bajo que haya caído, siempre tiene una mujer a quien someter.

En este cuento, en el que el término “fiera” es sinónimo de “monstruo”, Arlt concentra los más cruentos matices del margen social que se encarnan en los *ex_hombres* protagonistas, quienes, a su vez, no existen sin su alter ego femenino. El primer ejemplo de ello es el mismo narrador, ya que él añora a la mujer amada, inaccesible, mientras describe a su actual pareja, que es una prostituta explotada por él. Así, en el horizonte deseado del narrador, se halla la mujer pura, pero la que lo acompaña es una mujer que se transformó, gracias a él, en un animal capaz de tolerar todas las humillaciones posibles. Otro de los personajes es Cipriano, el negro, que goza castigando con un látigo a las prostitutas y violando muchachitos, al que se le suma el Relojero, que le pega a su esposa por aburrimiento. Y Uña de Oro, que muestra una versión todavía más perversa de la “prueba de amor”: ya no requiere que la mujer sea

virgen, como Balder le exige a Irene en *El amor brujo*, ni que bese a un contrahecho como en el cuento “El jorobadito”, sino que le pide a la mujer que se deje atravesar la palma de la mano con un cuchillo, a lo que ella accede y él ejecuta. Así, “Las fieras” es una síntesis concluyente del accionar monstruoso que se desarrolla en *Los siete locos/ Los lanzallamas*, en donde conviven humanos y monstruos bastante desarmónicamente.

Conviene recordar que ésta está construida en base a la confesión de Erdosain a un periodista, y que éste reproduce. En pocas palabras, Erdosain le cuenta al cronista, a lo largo de tres días, toda su historia que comienza con el robo que comete en el trabajo, más la separación de su esposa, Elsa. Luego, continúa con su incorporación a la sociedad secreta del Astrólogo y con el asesinato de la Bizca, la confesión y, finalmente, su suicidio en el tren Sarmiento, que va hacia el oeste de la provincia de Buenos Aires. El punto de vista narrativo, sin embargo, se ve contaminado por otras voces, como la del comentador que desmiente a Erdosain, o bien, por secuencias narrativas que no es verosímil que Erdosain las haya contado, como el diálogo entre Elsa y la monja en el convento, razón por la que queda ambiguo el lugar desde el que se narra. La cuestión del narrador, entonces, es bastante compleja, como explica Prieto (1986). Sin embargo, más allá de la heterogeneidad de las voces narrativas, no se pierde el punto de vista falogocéntrico que estructura el texto.

Puede decirse que Erdosain deviene en un monstruo a partir de dos acciones fundacionales- robar en su trabajo y abandonar a Elsa - mediante las que se desvía de los dos roles prototípicos de la clase media – esposo, trabajador-, para caer en el mundo del margen. En este espacio conoce a otros dos personajes que encarnan sendas facetas de la monstruosidad masculina: Haffner y el Astrólogo. Por distintos caminos, con distintas razones, los tres mantienen lazos de dominación con las mujeres, lo que actualiza la relación de poder entre los géneros: el Rufián vive del dinero de las prostitutas, a las que denomina como *animales sufridos*; el Astrólogo se liberó de las mujeres, al estar castrado, pero acepta a Hipólita con quien, finalmente, huye. Erdosain, por su parte, abandona a Elsa, pero necesita de la Bizca, realizándose como monstruo a través de ella. En este sentido, Haffner, el Astrólogo y Erdosain encarnan tres facetas diferentes de una masculinidad falogocéntrica que se relaciona con la mujer en tanto cuerpo sucio, lleno de fluidos, olores y emanaciones pestilentes, pero, no por ello, poco deseado. O sea que la mujer es un cuerpo hipersexualizado, que tienta al hombre para que sucumba ante el deseo, sin que haya, necesariamente, una intención concreta o consciente por parte de ella. No obstante, la resistencia masculina al derrumbamiento en

el deseo varía en los distintos personajes: Haffner se acuesta con una prostituta a cambio de dinero, se enamora de ella, ambos conviven, y, entonces, descubre el beneficio económico que puede obtener a partir de la explotación sexual de su amada. En lugar de salvarla, resolución imaginada por muchos escritores de la época, Haffner, al igual que el narrador de “Las fieras”, saca beneficios de esa situación. El Astrólogo está castrado así que no tiene deseo sexual, puede prescindir de las mujeres y concentrarse en la expansión de sus ansias de poder y dominación hacia las masas. Por último, Erdosain es un hombre sexualmente reprimido, extremadamente pudoroso del sexo, temeroso de la desnudez de los cuerpos, de las sensaciones corporales, por lo tanto, sólo puede desarrollar su deseo mediante la perversión sexual, como una manera más de la humillación.

Haffner no es monstruo por elección, como Erdosain, o por un accidente, como el Astrólogo, sino que lo es porque así es calificado por los otros. Esto es lo que se puede inferir del diálogo que mantienen Haffner y Erdosain, al inicio de la novela, y en la que la voz de Haffner es la de la misoginia sin ningún disimulo ni matiz:

Usted cree como el noventa por ciento que el cafishio es el explotador y la prostituta la víctima. Pero dígame: ¿para qué precisa una mujer todo el dinero que ella gana? Lo que no han dicho los novelistas es que la mujer de la vida que no tiene hombre anda desesperada buscando uno que la engañe, que le rompa el alma de cuando en cuando y que le saque toda la plata que gana, porque es así de bestia. Se ha dicho que la mujer es igual al hombre. Mentiras. La mujer es inferior al hombre. Fíjese en las tribus salvajes. Ella es la que cocina, trabaja, hace todo, mientras que el macho va de caza o a guerrear. Lo mismo pasa en la vida moderna. El hombre, salvo ganar dinero, no hace nada. Y créame, mujer de la vida a la que no se le saca el dinero, lo desprecia. Sí, señor, en cuanto le empieza a tomar cariño, lo primero que desea es que le pidan... Y qué alegría la de ella el día que usted le dice: `Ma chérie´, ¿podes prestarme cien pesos? Entonces esa mujer se desata, está contenta. Al fin la sucia plata que gana le sirve para algo, para hacer feliz a su hombre. Claro, los novelistas no han escrito esto. Y la gente nos cree unos monstruos, o unos animales exóticos, como nos han pintado los saineteros.
 (...) Créame, amigo, la mujer, sea o no honrada, es un animal que tiende al sacrificio. Ha sido construida así. ¿Por qué cree usted que los padres de la Iglesia despreciaban tanto a la mujer? La mayoría de ellos habían vivido como grandes bacanes y sabían qué animalita es. Y la de la vida es peor aún. Es como una criatura: hay que enseñarle de todo. `Por aquí caminarás, frente a esta esquina no debes pasar, a tal 'fioca' no hay que saludarlo. No armes bronca con esa mujer´.
 (Arlt, 1986: 28-29)

De la cita se deduce que, en el discurso de Haffner, se exagera, con precisión y sin tapujos, lo que, desde mi punto de vista, puede desprenderse de la lógica falocéntrica: la mujer es inferior, débil, sufrida y el varón la necesita para enriquecerse,

sometiéndola. Además, Haffner reconoce que, porque piensa así y porque es un rufián, es visto como un monstruo por parte de los otros. Es decir, que es visto así por los novelistas o saineteros (como si, en una pequeña puesta en abismo, el personaje reclamase un lugar en la tradición literario-prostitubular) y, por Erdosain, quien concluye, luego de la conversación, que el rufián es un monstruo. ¿Qué tipo de monstruo es Haffner? Es lo que Foucault denomina como un monstruo moral, en tanto que encarna conductas, convicciones y acciones consideradas criminales, por parte de la sociedad y que permiten asociar la criminalidad a lo anormal o monstruoso.

Además, la mujer es, según Haffner, un animalito sexual, una bestia de trabajo y, también, una niña a la que hay que enseñarle todo. Ahora bien, la animalización de la mujer y, en particular, de la prostituta, no es un rasgo exclusivo de la narrativa arltiana, sino que es un procedimiento usual en la escritura de la época, especialmente, entre los escritores cercanos a Boedo. A modo de ejemplo, puede leerse este procedimiento, en la poesía de Nicolás Olivari, generando, como en Arlt, un efecto de grotesco sobre el referente, y también se reitera la animalización de la prostituta en una novela distante de la estética de Arlt, como lo es *Tanka Charowa* (Stanchina, 1999). La novela de Lorenzo Stanchina fue publicada en el año 1934, y está escrita desde el punto de vista de las prostitutas, no de los rufianes, con el objetivo de destacar, casi como una novela de tesis, la situación de esclavitud en la que viven estas mujeres traídas de Europa, lo que permite suponer una intención moral explícita de defenderlas. La prostituta, como se sabe, ha sido de los personajes más retratados en la literatura de la época³⁷. Sin embargo, en nuestro caso, la mención a *Tanka Charowa* tiene sólo la intención de ilustrar la hipótesis de que, incluso un escritor de un realismo tan distante y mesurado (Astutti, 2002) como Stanchina, insiste con la descripción de las prostitutas como animales que “balancean las ancas al andar” (Stanchina, 1999: 55), que caminan con “cortos pasos felinos”, que son “bestias que vuelven al picadero” (Stanchina, 1999: 73) o se sacuden como “una gallina chueca” (Stanchina, 1999: 123), con la única diferencia de que el efecto de lectura es el de producir pena, en lugar de asco o repulsión, como genera la narrativa arltiana. Entonces, más allá de que la mirada sea descarnada o piadosa, la subjetividad femenina sigue ligada a la carne, a la corporalidad animal, y por lo tanto, el falogocentrismo sigue dando señales y el personaje femenino conserva su

³⁷ Desde la tesis doctoral de Manuel Gálvez sobre la trata de blancas hasta las escenas protagonizadas por prostitutas en *Vidas proletarias*, *Tinieblas* o *Larvas* de Elías Castelnuovo o las prostitutas alegres de la poesía de Raúl González Tuñón.

condición de alteridad absoluta, reforzando el cliché “sexo débil”, que es característico de la subjetividad femenina moderna de la época.

Si, en *Los siete locos*, el rufián habla y él mismo alude a que es visto como un monstruo por los otros, en *Tanka Charowa* el narrador caracteriza al rufián como un ser deleznable, como esa alteridad monstruosa desde la que Haffner se posiciona. El rufián no sólo es dueño del cuerpo de las mujeres sino también de su dinero, lo que lo ubica en un lugar de ventaja en relación a los otros hombres. Es decir, en los hombres que no son rufianes, el acceso al cuerpo de la mujer está mediado por el dinero ya que a la prostituta se le paga por sus servicios sexuales y a la esposa se la debe mantener económicamente e, incluso, ella gasta y administra el dinero del marido. Como hemos visto desde las aguafuertes hasta este punto, abundan los ejemplos de este tipo de representación por la que la mujer está directamente relacionada con el uso del dinero del hombre. Y, justamente, la representación de la mujer, como aquella que extrae el dinero del marido o del prostituyente, tiene que ver con una capa de percepción, con una consciencia práctica (Williams, 2000) por parte de los escritores, del funcionamiento del dispositivo de sexualidad. Si al sexo, en tanto efecto del dispositivo, se lo coloca fuera de la ley, el hombre, para no quedar preso de su cuerpo, puede optar por la castidad, como Erdosain, o, lo que es más astuto aún, enriquecerse a costa de las mujeres. En este sentido, Haffner es el hombre que detecta la operación del dispositivo que establece la ilegalidad y condena a los hombres a pagar por satisfacer sus apetitos sexuales. Así, el poder del sexo queda subsumido al interior del sistema capitalista: se elude la erotización de la pareja legítima y se traslada el deseo sexual masculino hacia la prostitución. Es probable que el ventajoso lugar de Haffner respecto de los otros, sea la razón por la que la obtención de dinero no sea una preocupación en su vida, como sí lo es para Ergueta, por ejemplo. El rufián es un escéptico que está plenamente integrado a la sociedad, ya que es el administrador de la revolución, o, como dice Piglia (1993), es un economista. Es el que sabe cómo conseguir dinero porque ha percibido el vínculo entre el capitalismo y el dispositivo de la sexualidad. De ahí que la prostitución sea, en analogía con el mundo del trabajo, un sistema de intercambio basado en la explotación. Es más, gracias a Haffner, el plan del Astrólogo tiene sustentabilidad: una cadena de prostíbulos mantendría económicamente el proyecto. La idea es tan verosímil que roza el realismo si se la vincula con las redes prostibulares que, efectivamente, funcionaban en Buenos Aires por esos años. (Amícola, 1984; Guy, 1994).

Y el Astrólogo es el fundador de la sociedad secreta y el gran ideólogo de la revolución. Él concentra los distintos discursos sobre el poder que circulaban en la época. Es un ideólogo (Amícola, 1984) con una extraordinaria capacidad para adaptar su discurso a cualquier auditorio, sin perder de vista su objetivo. Su voz alude y retoma las teorías políticas que circulan en la época – Sorel, Lenin, Bakunin- para transformarlas en un delirio discursivo (Capdevila, 2006). Además, es un monstruo grotesco (González, 1996) a fuerza del destino, porque una granada le destrozó los genitales, dejándolo castrado. A la vez, esta figura, como la del hermafrodita, forma parte del conjunto de los monstruos más antiguos, según explica Foucault (2010); es decir, de aquellos que lo son por desordenar la ley natural, lo cual inquieta a la sociedad, ya que le acarrea problemas de clasificación, inquietudes acerca de la identidad sexual, y, además, erosiona la estructura familiar. En la novela no está especialmente desarrollado el aspecto castrado del Astrólogo sino, más bien, sus pretensiones delirantes de dominar el mundo, sumado a los diferentes planes de acción que hacen avanzar la trama. Sin embargo, la razón por la que me interesa este personaje es la siguiente: una de las funciones principales del falogocentrismo es sostener la diferencia sexual dicotómica que se explicita a través de la dupla varón – mujer. Ahora bien, ¿en qué momento de la novela el Astrólogo se siente obligado a decir que es un castrado? En el que una mujer lo interpela: al comienzo de *Los lanzallamas*, ante la sorpresiva visita de Hipólita, el Astrólogo se confiesa. Hipólita se siente atraída por él, le dice que lo desea ya que, en tanto cuerpo sexuado, ella sólo puede expresar cariño o simpatía en esos términos. A su vez, esto es lo que provoca que el Astrólogo se posicione también como ser sexuado y, así, le confiesa que no tiene genitales y, para darle todavía más credibilidad a su palabra, se desnuda frente a ella. Hipólita se conmueve ante este espectáculo y él prosigue con su seducción, orientando su discurso hacia las mujeres:

El régimen capitalista en complicidad con los ateos ha convertido al hombre en un monstruo escéptico, verdugo de sus semejantes por el placer de un cigarro, de una comida o de un vaso de vino. Cobarde, astuto, mezquino, lascivo, escéptico, avaro y glotón, del hombre actual debemos esperar nada. Hay que dirigirse a las mujeres; crear células de mujeres con espíritu revolucionario; introducirse en los hogares, en los normales, en los liceos, en las oficinas, en las academias y los talleres. Solo las mujeres pueden impulsarlos a estos cobardes a rebelarse. (Arlt, 1986: 203)

De este modo, el Astrólogo invierte las relaciones de poder entre los sexos, sobrevaluando la capacidad de las mujeres en el dominio y control de los hombres. Ellas, ante Hipólita, no son los *animales sexuales* que sostendrán la revolución sino que

son *revolucionarias* claramente superiores a los hombres. Hipólita es tentada por el monstruo ya que le dice que es la mujer indicada para llevar adelante el brazo femenino de la revolución. Ella es la única mujer que forma parte de la sociedad y, como personaje, concentra las dos caras posibles de la feminidad falocéntrica: es esposa y es prostituta. Ella era una sirvienta que comenzó a ejercer la prostitución porque así ganaba más dinero y sentía que podía someter a los hombres. Luego, se casa con Ergueta. Puede decirse que Hipólita realizó el recorrido laboral previsible en una mujer pobre hasta conocerlo. Sin embargo, se distingue entre las prostitutas de Haffner por el hecho de que no se somete a los hombres, sino que, al contrario, cree que su poder reside en que de ella depende la satisfacción y la felicidad de éstos.

En la noche de ese día en que ambos se encontraron, Hipólita se queda pensando en la propuesta del Astrólogo y en la charla que habían tenido. Sus pensamientos la llevan a reflexionar sobre la condición monstruosa del hombre:

Una voz de adentro pronuncia casi amenazadora: ¡El hombre! Y ella repite furiosamente en pensamiento: el Hombre. Monstruo. ¿Cuándo nacerá la mujer que venza al monstruo y lo rompa? Sobre las encías siente el rasponazo de los labios que tascan saliva. Y nuevamente una voz estalla: “Reventaron mis testículos como granadas”. Más ¿para qué sirvió eso? ¿Dejó de ser un monstruo? Claro, estará siempre solo, sin una mujer en el lecho. (Arlt, 1986: 257)

“Hombre. Monstruo.” piensa Hipólita. Los dos grandes monstruos de esta novela – Erdosain y el Astrólogo- se confiesan como tales ante ella, por lo que no es casual que sea Hipólita quien lleve adelante la pregunta sobre la monstruosidad masculina. Al inicio de *Los siete locos*, Erdosain le cuenta a Hipólita qué es ser un monstruo, luego, el Astrólogo elige a Hipólita para mostrarle su condición. De este modo es ella la que conoce la estrecha relación que hay entre ser hombre y ser monstruo. El Astrólogo, se pregunta Hipólita, ante la explosión, ¿dejó de ser un monstruo? o ¿dejó de ser un hombre? Efectivamente, el poder del Astrólogo reside en que se ha liberado del deseo y, entonces, sólo ambiciona tener cada vez más poder. Como ha señalado gran parte de la crítica (Amícola, 1984), el Astrólogo reproduce los distintos discursos de poder que circulan en la época, planeando las más diversas formas de dominio sobre las masas.

A su vez, Hipólita es el personaje femenino más fuerte y más entero de la novela, a pesar de que cae bajo el dominio del Astrólogo. Ahora bien, curiosamente, posee características tan masculinas que casi parece un hombre: sabe dominar a los otros, siente que se ha liberado de su cuerpo, está dispuesta a luchar y detecta la esencia del Astrólogo. Hipólita, como dice Amícola (1984), utiliza el sexo en contra de los

hombres, posee rasgos masculinos y sueña con ser un muchacho aventurero. Además, aprendió de la subjetividad masculina el cinismo y el egoísmo:

su posición ante la femineidad en nada difiere de la misoginia de los otros personajes masculinos, con los que viene a integrar el grupo de los más negativamente descritos por el narrador. Hipólita se considera a sí misma una mujer sensata, pues pudo elegir el camino de la prostitución como otras mujeres eligen un hombre para casarse. (Amícola, 1984: 83)

Hipólita es la más egoísta de las mujeres con las que se encuentra Erdosain, y es la única que entra a la comunidad del Astrólogo. Si ella había encontrado en el deseo sexual un modo de someter a los hombres, con el Astrólogo se confirma que una subjetividad femenina falogocéntrica, incluso poderosa, no puede no estar bajo el dominio de un varón ya que queda embelesada por las palabras del Astrólogo. Ella es una prostituta y él es un castrado, se hallan en los puntos opuestos de la acción sexual en tanto una es un cuerpo disponible y el otro es impotente. Y forman la única pareja indisoluble y feliz de la novela. Dentro de esta pareja monstruosa, el Astrólogo reconoce que Hipólita es inteligente, e incluso juega a enamorarse de ella, la llama “querida”, la toma de la cintura y, finalmente, huyen juntos. Cuando la trama de la novela desemboca en el final, ellos dos logran huir de la policía y asentarse en algún rincón perdido del país. Juntos representan la versión horrorosa de la resistencia a la normatividad de las identidades sexuales. En conclusión, considero que esta pareja monstruosa, en cierta manera, resiste al falogocentrismo ya que encuentra una salida exitosa mediante la anulación del deseo sexual, formando una especie de anti-modelo de la pareja heterosexual hegemónica.

Retomando el eje del análisis, tanto Haffner como el Astrólogo son los monstruos que Erdosain se encuentra en su camino subjetivo de transformación en humillado. Masotta (1982) sentó las bases acerca de la crítica a la clase media que se desprende de la narrativa de Arlt e, incluso, propuso algunas relaciones entre la clase media y la moral sexual que merecen ser tenidas en cuenta. Así, afirma que el personaje de Arlt es un humillado, un hombre gris, que está en busca de acción para darle sentido a su vida. Y la acción es el asesinato, como sucede en *Los siete locos*, o la traición, como sucede en *El juguete rabioso*. Masotta plantea una dialéctica que se mueve de la humillación al silencio, y de éste a la humillación nuevamente. El escenario es insoportable, el cambio es imposible, los personajes son exteriormente humillados e interiormente vacíos. Si la realidad exterior es inmundada, el interior es vacío. Así, la topografía de la angustia de

Erdsain es un modo de condensación del silencio. Desde la humillación es imposible el contacto, no pueden agruparse, ya que un humillado detesta a otro humillado y sólo busca humillarlo, lo que genera un clima de repulsión y desconfianza. Así, el tema de la relación de repulsión entre los humillados le da sentido a la traición o el asesinato que necesariamente se resuelven en la relación entre los humillados. Esto no es más que el reverso de una moral social. Arlt inventa una contra sociedad, una comunidad de culpables donde la comunidad es imposible, como una imagen invertida de la sociedad. La idea, dice Masotta, es que si en la sociedad impera la ética del bien, en Arlt impera la ética del mal; si la sociedad se sostiene en un principio religioso del bien y de la salvación, la sociedad de Arlt se sostiene en una pura racionalidad fría y geométrica. Pero, la contra sociedad no está fuera de ella sino que se integra a la sociedad. La razón principal de la humillación es, para Masotta (1982), la pertenencia de los personajes a la clase media. Cada capa social tiene un valor determinado: la clase baja es inmunda, la clase alta es la que porta los valores legitimados y la clase media es dueña de las más groseras conductas de la cotidianeidad y de las creencias más ridículas. La ridiculez de la clase media se define, según Masotta, por sus temores. El crítico analiza, en las novelas de Arlt, el funcionamiento del mal y de la traición a través de sus personajes emblemáticos: Erdsain y Astier. Arlt, interpreta Masotta, está obsesioando por conocer a fondo a la clase media y considera que es en su moral sexual donde ésta se muestra en toda su desnudez, por eso la obra de Arlt está plagada de imágenes y acontecimientos ligados a lo sexual. Por otra parte, Masotta sostiene que la sexualidad funciona como síntoma que revela otra cuestión: el status económico de clase. En este sentido, afirma que

La esfera aparentemente abstracta de lo económico no es ni más ni menos real que la vida sexual de los individuos, lo real es la estructura total, la totalización del sentido de cada esfera particular por la presencia en ella de las otras esferas. (Masotta, 1982:54)

Así es como, para Masotta (1982), Arlt lee la sexualidad en simetría perfecta con el status económico de clase. O sea que la simulación, en el nivel económico de la clase, se conecta expresamente con el comportamiento sexual. La abyección sexual queda ligada al dinero y a la jerarquía social, y, cuanto más se baja en esa jerarquía, más bizarra es la sexualidad. Además, afirma que el sexo está directamente relacionado con la economía porque desde ésta se mide el status social: el sexo es placer en la clase alta, es sucio y rutinario en las clases medias, es inmundo y promiscuo en las bajas. Si bien

sostiene que la sexualidad es una cuestión central de la novela, la lee sólo como síntoma de una cuestión de clase. A pesar del tiempo transcurrido, la lectura de Masotta respecto de la relación entre la clase media, la humillación y la sexualidad, en Arlt, sigue siendo iluminadora. Ahora bien, desde mi punto de vista, esta lectura puede ser complejizada pensando la sexualidad, no sólo como una expresión de la clase media, sino también como el tópico de expresión del falogocentrismo.

Entonces, retomando a Erdosain, considero que él comienza su camino hacia la monstruosidad mediante dos acciones que lo colocan fuera de la clase media, como dice Masotta (1982), y, también, fuera del ideologema del matrimonio. Por un lado, logra que su esposa lo abandone, evadiendo el lugar social de marido, y, por otro lado, roba dinero en su trabajo, lo que provoca que lo despidan. Así, si la construcción de la masculinidad del hombre de clase media se sostiene en dos pilares, el matrimonio y el trabajo, Erdosain, al inicio de la trama, se halla fuera de aquéllos. Erdosain, el hombre de clase media que idealiza a la mujer “bella y pura” de la clase alta, detesta a las excesivamente sensuales, prostitutas y mujeres de los sectores pobres, y huye de la mujer de su propia clase. A pesar de la resistencia hacia esos mandatos de clase, Erdosain no sale de la alienación de género, es decir, puede matar, abandonar, traicionar, humillar a la mujer, en otras palabras, puede transgredir los límites de la domesticidad, pero no escapa del modelo de la identidad masculina hegemónica.

A lo largo de la novela, Erdosain recuerda distintos momentos de la relación con Elsa en los que asume un puritanismo tal que siente vergüenza de desnudarse ante su esposa, siente repulsión por los cuerpos de ambos, asumiéndose como un sujeto reprimido y casto. Su perfil lo lleva a controlar a la esposa con la vara de la moral burguesa ya que, cuando ella le confiesa que hubiera preferido no casarse y tener un amante, Erdosain se horroriza y la amenaza buscar una prostituta que le contagie la tan temida sífilis. Desde su rol de esposo, con una distancia cínica, simula el papel del moralista extremo, efecto del dispositivo de sexualidad, que controla y modela la subjetividad femenina, pero, más adelante, el falso pudor y el moralismo del buen burgués, se degenera en perversión y sometimiento hacia la mujer.

Como dije anteriormente, la separación de Elsa y el despido del trabajo son los dos sucesos que provocan el hundimiento de Erdosain en la angustia y éste es el estado anímico que genera su metamorfosis en

un monstruo enroscado en sí mismo en el negro vientre de la pieza. Cada capa de oscuridad que descendía de sus párpados era un tejido placentario que lo aislaba más y más del universo de los hombres. (Arlt, 1986: 43)

Así, Erdosain, en esa habitación-placenta que lo protege, retrocede en el tiempo hasta convertirse en un feto esperando por nacer, un feto que llega al mundo sin haber crecido, sin haber sido parido, tal como se lo cuenta, luego, en la trama a Hipólita:

Desde mañana seré sobre la tierra un monstruo... imagínese usted una criatura... un feto... un feto que tuviera la virtud de vivir fuera del seno materno... no crece jamás... velludo... pequeño... sin uñas camina entre los hombres sin ser un hombre... su fragilidad horroriza al mundo que lo rodea... pero no hay fuerza humana que pueda restituirlo al vientre perdido. Es lo que me ocurrirá mañana a mí. (Arlt, 1986: 158)

La metamorfosis monstruosa es generada por el varón, solamente, sin intervención de la feminidad procreadora, y el resultado es un ser u organismo vivo que está, incluso, fuera de la humanidad. De allí que el monstruo que nace, es, según Aira (1993), un cuerpo en génesis constante, pero que no crece: es el doble horroroso del hombre, con el poder de una percepción alucinante y alucinada de la realidad. Desde esa percepción extrema, Erdosain exagera su propia creencia en que es el deseo sexual lo que lo hunde en la corporalidad y por eso siente asco, repulsión y temor ante el sexo y ante el cuerpo femenino. Las prácticas sexuales protagonizadas por Erdosain, narradas en la novela, son, justamente, aquellas consideradas pecaminosas o improproductivas, es más, son valoradas con las mismas palabras de los dispositivos de poder, o sea, son acciones pecaminosas, es decir, relativas al discurso religioso, e improproductivas, lo que alude al dispositivo de poder biopolítico. (Foucault, 1990) Erdosain vive una sexualidad tortuosa, atravesada por estos dispositivos de poder que controlan la relación del sujeto con su propia sexualidad tal como puede pensarse a partir de los relatos de las masturbaciones culposas, el pudor ante su esposa, y el delirio del amor puro que consiste en una adoración sin contacto sexual. Al menos tres veces, apela a este desvío del deseo a través de la pureza: cuando imagina a la doncella millonaria que se enamoraría de él, cuando recuerda su encuentro en el tren con una adolescente³⁸, y cuando entra a la habitación de un burdel con una prostituta y, sin tocarla, se queda hablando con ella. Entonces, el matrimonio y el prostíbulo aparecen como los lugares de

³⁸ Esta secuencia en la que Erdosain imagina amar a una muchacha que viaja en tren parece una premonición de *El amor brujo* ya que en ésta, la historia de amor entre Balder e Irene comienza en el tren que va hacia Tigre, en Retiro.

realización de la sexualidad masculina, y la esposa y la prostituta son las mujeres arquetípicas que le exigen dinero a Erdosain. Él se niega a mantener económicamente a Elsa, razón por la que se desvía del dispositivo de alianza; concurre a un prostíbulo y no se niega a pagarle a la prostituta, pero decide no tocarla, desobedeciendo, así, al comportamiento sexual que se espera de él.

Ahora bien, Erdosain, aún convencido de que ha matado a Barsut, se siente solo. Ya es un monstruo, pero no tolera la soledad, y, entonces, seduce a la Bizca, comprándosela a su madre, realizando una representación siniestra de un matrimonio que no es tal. La conducta de Erdosain es similar a la de un psicópata, ya que provoca que los otros hagan lo que, en verdad, él desea y, luego, culpa a esos otros por lo que hacen. Ejemplo de ello es el abandono de su esposa que, en verdad, es una consecuencia lógica de sus propias acciones, lo que se explica en el monólogo de Elsa. Otro ejemplo es el de la madre de la Bizca, quien es la dueña de la pensión donde vive Erdosain y que, mediante la actuación de Erdosain, se convierte en suegra, en una hembra-monstruo. La secuencia es la siguiente: Erdosain acusa a la Bizca de comportamientos inmorales, ante su madre, y usa esto mismo como extorsión para que la madre le permita convivir con la Bizca. De este modo, Erdosain retoma las relaciones de alianza porque no puede pensarse sin una mujer y, por eso, elige a una niña de catorce años, a la que forzará a experimentar las distintas formas de la violencia contra la mujer.

Así, como Erdosain usó la mención a las relaciones sexuales como objeto de humillación a Elsa ante el Capitán, para obtener a la Bizca acude al mismo argumento que coloca a la feminidad fusionada con la sexualidad, cuando le dice a la madre que ha visto a la mano de su hija en la bragueta de un hombre. El objeto de la delación –el supuesto contacto sexual prematrimonial- es efectivo, sólo en el caso de las mujeres, lo que evidencia la relación primaria de poder entre los sexos, que Erdosain utiliza cínicamente. La delata y el efecto de la delación es el desvío, poniendo en juego la doble moral sexual y social. La madre niega la situación afirmando que ellas provienen de “una familia con abolengo”, por lo que supone que sería imposible esa conducta. En esa lucha, sin embargo, Erdosain tiene una carta a su favor y, recién entonces, le da 500 pesos a la madre a cambio de la hija. En síntesis, la Bizca es la víctima de dos monstruos con distintos intereses: el monstruo hembra que quiere hacer de ella una joven casadera, y el monstruo macho que la necesita para desplegar su virilidad.

La suegra, la madre de la Bizca, es el personaje que encarna los valores de la clase media: sus contradicciones, hipocresías y ansias de ascenso social, como dice Masotta

(1982). Es decir, que la suegra se halla en el seno del sistema de todas las convenciones y complicidades de la clase, percibiendo al hombre sólo por el dinero que gana; por eso, la estructura de conducta de la suegra concentra, grotescamente, los deseos de ascenso de la clase media. Entonces, el duelo entre Erdosain y la suegra se establece al nivel de la sexualidad, tal como es vivida por el varón de esa clase social, y ambos convergen en la misma ideología que normativiza las relaciones sexuales. Pero, la suegra es, también, la *mujer doméstica* que controla la adecuación de su hija a la feminidad hegemónica, y domina las redes del noviazgo y casamiento en función de un bienestar económico o social y del sostenimiento de un sistema de género. Así, la suegra le entrega a la hija, obnubilada, no sólo por el dinero de Erdosain, sino, también, por la realización de la feminidad de su hija. No obstante, el cinismo de Erdosain se pone en evidencia ya que la madre no controla la sexualidad de su hija, y él mantiene una crueldad extrema en la relación con la Bizca. En definitiva, la monstruosidad de la suegra no reside, solamente, en querer dominar al hombre, como se reitera en las aguafuertes, sino, también, en buscar moldear la subjetividad de las hijas en relación con los ideales de la domesticidad. Así, cuando Erdosain dice que compró a la Bizca, efectivamente, no es sólo una frase que humilla a la suegra, sino que, también, es la enunciación que desnuda la operación del monstruo-hembra sobre la hija, en pos de convertirla en una esposa.

Apenas si lo estimaba, pero los largos considerandos de su madre — que no pensaba en absoluto en ella — la persuadieron de tal manera, que si Erdosain la hubiera abandonado, la muchacha habría sufrido lo indecible. Erdosain constituía para ella lo inmediato, es decir, el eterno marido. (Arlt, 1986: 332)

A través de esta cita es que interpreto que el narrador de la novela explicita el mandato materno sobre la Bizca, que la transforma en un cuerpo absolutamente erotizado, destinado a excitar a los hombres a pesar de ella misma. La joven es casi una niña, que no comprende demasiado bien el sentido de los acontecimientos que protagoniza. A su vez, el cuerpo de la joven es un territorio en el que ambos personajes despliegan el uso macabro del cuerpo femenino por parte de los adultos: por un lado, la madre la entrega a Erdosain, con lo cual la joven comienza una relación de semiconcubinato que la convierte en un cuerpo hipersexualizado y pendiente del deseo del otro. Por otro, Erdosain siente asco y repulsión por el cuerpo de la Bizca y ello, paradójicamente, lo excita aún más. La Bizca es una versión de la feminidad absolutamente construida por la mirada masculina, es decir, es un cuerpo sensual y excitante porque Erdosain no

puede resistirlo, por eso imprime en él las marcas de la violencia misógina. Además, el cinismo de Erdosain es tan escabrosamente explícito que prevé lo que le sucederá a la Bizca – compra a la joven, lucha con la suegra que quiere dominarlo, embaraza a la joven y la suegra lo obliga a casarse mientras tramita un aborto- y, así se lo cuenta a Luciana Espila, con la doble intención de asustarla y de advertir al lector respecto de los acontecimientos venideros.

Al igual que las muchachas del arrabal descrito por González Tuñón, el cuerpo pringoso y tosco de la Bizca pasa a ser sensual cuando otros hombres lo miran con deseo. Esto último irrita a Erdosain porque se siente humillado en esa competencia muda entre varones, y le dice: “Vos los incitás a que te miren.” (Arlt, 1986: 333) Esta frase, que repone el sentido común de la discursividad misógina, hunde a la pareja en el silencio y provoca, en Erdosain, pensamientos que reproducen la doxa del ideograma del matrimonio. Así, se imagina casado e igualado a las vidas grises, sucias y vacías de los esposos, en la domesticidad de la vida hogareña. Esta secuencia de la cotidianeidad imaginada le hace recordar aquel momento en el que la Bizca es obligada a abortar. Así recuerda la habitación en la que estaban, a la partera que es como una prostituta, el rostro desencajado de dolor de la Bizca, y el temor de él ante el dinero que supondrá la operación. El cuerpo penetrado por la mano de la partera lleva a Erdosain a imaginar las posteriores relaciones sexuales con la joven, en las que, según su imaginación, él gozará pensando en que ella tendrá miedo de que le vuelva a suceder lo mismo. La sexualidad perversa, la violencia ejercida sobre el cuerpo de la joven, cambia el humor de Erdosain y le hace aplaudir las ideas de la violencia masiva del Astrólogo, estableciendo una relación directa entre la violencia íntima de la relación conyugal y la violencia social.

Por último, la joven es una femineidad sensualizada e inmunda al servicio de Erdosain, ya que él es quien tiene derecho pleno sobre su cuerpo, al punto que decide en qué momento terminará con su vida. De hecho, la escena del asesinato es una descripción minuciosa de la violencia doméstica. Él llega a la habitación cuando ella ya está dormida, y ella nunca llega a despertarse, absolutamente confiada en él. Erdosain la acaricia, la besa, y está sólo con ese cuerpo al que acomoda con ternura, como si fuera a penetrarlo, una vez más, obedeciendo a la rutinaria acción sexual. No obstante, él no está ahí por costumbre, sino para llevar adelante el gran acontecimiento, el que lo hará famoso, el que lo hará un monstruo absoluto: está ahí para matarla y lo hace. Leamos la narración de la secuencia del asesinato:

Se encaramó suavemente sobre ella, que con las dos manos le abarcó la cintura, creyendo que la iba a poseer. La jovencita le besaba el pecho y Erdosain apretó reciamente la cabeza de la criatura sobre la almohada. Sus movimientos eran excesivamente torpes. La muchacha iba a gritar; él le taponó la boca con un beso que le sacudió los dientes, mientras que su mano acercaba el revólver por debajo de la almohada. Ella quiso escapar a esa presión extraña:

— ¿Qué hacés, mi chiquito? —gimió.

Fue tarde. Erdosain, precipitándose en el movimiento, hundió el cañón de la pistola en el blando cuévano de la oreja, al tiempo que apretaba el gatillo. El estampido lo hizo desfallecer. El cuerpo de la jovencita se dilató bajo sus miembros con la violencia de un arco de acero. Durante varios minutos, Erdosain permaneció inmóvil, estirado oblicuamente sobre ella, la carga del cuerpo soportada por un brazo.

Cuando el silencio externo reveló que el crimen no había sido descubierto, descendió de la cama, diciéndose extrañado: “¡Qué poco ruido ha hecho la explosión!”. Encendió la lámpara y quedóse sorprendido ante el espectáculo extraño que se ofrecía a sus ojos.

En la almohada roja, la jovencita apoyaba la cabeza con la misma serenidad que si estuviera dormida. Incluso, en un momento dado, con la mano derecha se arañó ligeramente una fosa nasal, como si sintiera allí alguna comezón. Después dejó caer el brazo a lo largo del cuerpo y volvió la cara hacia la luz. (Arlt, 1986:384)

Erdosain nota que no puede desprenderse de ese cuerpo agonizante, que no muere al instante, sino que llega a interrogarlo, entre la sorpresa y el dolor, y ese contacto íntimo y cercano con el cuerpo moribundo de la joven lo estremece. La Bizca queda presa, sin conciencia, de un círculo infernal en el que un monstruo-hembra la trajo al mundo y un monstruo-macho la saca de él. Su asesinato es, finalmente, un banal acontecimiento que no ocurre en el escenario público, que no tiene cómplices ni testigos, como sucedió con la falsa muerte de Barsut. Es un asesinato que se funda en una sexualidad insatisfecha, determinada por las imposiciones de la clase (Amícola, 1984). Es un asesinato que denota el extremismo de la narrativa de Arlt (Sarlo, 2000a), ya que no hay otra causa que el placer de asesinar a una mujer/esposa que se halla en una situación de vulnerabilidad absoluta. Luego de matarla, Erdosain recuerda un detalle:

¿Viste lo que te pasó por andar con la mano en la bragueta de los hombres? Estas son las consecuencias de la mala conducta. Perdiste la virginidad para siempre. ¿Te das cuenta? (Arlt, 1986: 385)

Así, Erdosain lleva al extremo, casi al ridículo, la estrategia de hacer de la Bizca la culpable de su acción. Todo el peso de la hipocresía de la clase media cae sobre el cuerpo muerto de la Bizca, mientras Erdosain busca algún tipo de consuelo en la frase, y el lector queda detenido entre la risa y el espanto. La banalidad de esta frase le hace pensar a Sarlo (2000a) que se acentúa el sinsentido del asesinato, sin embargo, desde mi

punto de vista, tiene una razón de ser: es la parodia exacerbada del proceso de dar muerte a la esposa. Asesinato que, a su vez, es absolutamente cobarde. Recordemos que Erdosain no se animó a matar al Capitán que se fue con su esposa, y creyó matar a Barsut, pero eso fue parte de una farsa. De hecho, sólo pudo ejecutar un asesinato que lo instala en la lógica de la humillación, transformándolo en un monstruo. No mata en la calle, frente a un igual, sino en el espacio privado, y a una mujer absolutamente débil. Es la lógica del cobarde, del humillado, que ejecuta su acción en la soledad del dormitorio, pero que, también, deja sentada la idea de que la violencia pública, los genocidios imaginados por el Astrólogo, tienen su correlato en la violencia íntima, realizada en la esfera privada.

Erdosain se encuentra ante en un callejón sin salida, ya que puede humillar, violar, hacer abortar, matar al cuerpo sexualizado de la mujer, pero, si éste desaparece, la subjetividad masculina también lo hace. Esto refuerza la idea de que es un modelo de masculinidad que requiere necesariamente de su complementario femenino para existir. Es más, el asesinato de la Bizca, por parte de Erdosain, resulta una variación extrema y detallada de los asesinatos que ejecutaban los malevos, en la glosas de González Tuñón. O sea, que es una variación más del varón como dueño de la vida de la mujer/esposa, y el asesinato funciona como una manera fallida de escapar de los efectos del dispositivo de sexualidad. Fallida, porque el esposo asesino no transgrede la subjetividad masculina hegemónica al eliminar a la mujer, y, en cierta medida, el suicidio de Erdosain, ratifica esta idea.

4.4 Balder o el monstruo domesticado en *El amor brujo* de Roberto Arlt

En la novela *El amor brujo* (1932), Roberto Arlt narra una historia de amor mediante la que pretende denunciar los convencionalismos la hipocresía de la pequeña burguesía. En verdad, retoma los problemas de las relaciones entre los sexos que también planteó en las aguafuertes analizadas en el capítulo tercero. De hecho, podemos decir que se instala en el corazón de la clase media y de la ideología de la domesticidad, para explorar sus límites y sus pliegues desde el punto de vista de Balder, su protagonista. Roberto Arlt, en esta novela en particular, se concentra especialmente en criticar los tipos femeninos que se encuadran dentro de la subjetividad femenina doméstica. Retomo cuestiones desarrolladas anteriormente, sobre todo en el tercer capítulo, para afirmar que las relaciones entre los sexos, en el ideograma del

matrimonio, son coaccionadas por la ideología de la domesticidad, que es el marco en el que se le da poder a la mujer, a través del arquetipo de la *mujer doméstica*. Y, justamente, este es el tema de la novela ya que, en ella, Arlt recorre los tópicos del imaginario social falogocéntrico, en el que se teme y censura la acción femenina bajo una mirada paranoica y desconfiada que no supera los límites morales de las convenciones de la clase media.

En varias ocasiones, la crítica señaló que la novela en cuestión estaba contaminada por enunciados extraídos de manuales de divulgación científica, sean de sociología, psicología o sexología, como el libro de Lindsey (1925) ya mencionado en las aguafuertes. (Capdevila, 2002) Esto nos lleva a pensar que Arlt estaba interesado, en 1930, por la cuestión de la relación entre los sexos, lo que incluso lleva a Jarkowski (1986) a postular que es una novela de tesis ya que pretende interpelar a la clase media. Desde mi punto de vista, querría demostrar que, más allá de la discusión sobre la calidad de la misma, o sobre su impronta más sociológica que literaria, es la novela en la que Arlt pone a prueba, tensiona y lleva los principios morales de la clase media a sus límites más extremos, sin traspasar el límite de la ley, jurídicamente hablando. Entonces, si en *Los siete locos* Erdosain se coloca en el margen y actúa desde el desborde que culmina en el asesinato, en *El amor brujo*, Balder explora los pliegues más sutiles, aunque no necesariamente menos violentos, que están dentro del marco de lo permitido.

La trama es la siguiente: en la estación de Retiro, Balder, un hombre casado, ve a Irene, una joven soltera, y se enamora; la sigue en el tren, logra hablarle y, así, la novela se circunscribe a los encuentros que tiene con ella y parte de su familia en lo que resulta ser un extenso noviazgo, hasta que decide abandonarla. En otras palabras, *El amor brujo* es la historia gris de un hombre que quiere realizar una transgresión, siendo infiel a su esposa, y que, sin embargo, retorna a la domesticidad, mediante el noviazgo. Balder sufre un “hechizo de amor” que deviene en una obsesión por un amor extraordinario, aunque, en verdad, la relación se caracteriza por respetar las rutinarias y normas morales cotidianas, que se tornan siniestras en la mente de su protagonista.

El conflicto de Balder es recurrente en las novelas semanales, y se plasma en la contradicción entre el deseo y las convenciones sociales, desplegando una estructura fácilmente reconocible para el lector. Arlt acude a procedimientos formales característicos de las novelas semanales o de los folletines con la intención de ir desarmando, desarticulando, el discurso sobre el amor que este género ficcional

proponía en la época. Al respecto, Jarkowski (1986) observa que los subtítulos de *El amor brujo* son indicios de los distintos momentos de una historia de amor: el encuentro mágico, las secuencias de encuentros y desencuentros, y el obstáculo; aún cuando, luego, la novela los trastoque y desacralice por medio de una vuelta perversa que explicita las consecuencias “reales” de la relación de noviazgo entre un hombre y una mujer.

Sin duda, una historia de amor que se desarrolla en la esfera pública – la calle, el tren, la ciudad- y que no esté protagonizada por una prostituta, implica cierta transgresión. La historia se desenvuelve, principalmente, en dos escenarios igualmente emblemáticos: la estación de tren, que es el espacio urbano por excelencia de la modernidad, y el living de la casa materna de Irene, que es el espacio, también típico, del noviazgo de la clase media. Así es que la trama comienza en el espacio público y se va trasladando al espacio privado. Sin embargo, la direccionalidad no es tan lineal porque Balder es el que transita por ambos espacios, ya que va y viene del espacio público en el que seduce a Irene, al privado gobernado por la madre/suegra. No obstante, a pesar del protagonismo geográfico de la ciudad, la domesticación del amor se desenvuelve fuera de ella, puesto que el encuentro sucede en Retiro, cuando la joven está regresando a su casa, pero el noviazgo acontece en el espacio privado. Al respecto, Jarkowski (1986) afirma que de este modo se está queriendo acentuar la distancia entre la libertad de la metrópoli y el atraso aburguesado de la provincia. Él sostiene que son evidentes los antagonismos entre la ciudad moderna, la de los rascacielos, y el espacio de las casas bajas, de los barrios.

La percepción de lo moderno, se ve, es contradictoria. Una ciudad con la potencia de cien caballos de fuerza es regulada por una moral que anda a máquina de coser. Si el deseo de Balder, estremecido por la calle, va hacia Irene a 50 km por hora, a medida que se acerque a ella deberá desacelerar, hasta sincronizar con la lentitud, la mezquindad y lo previsible del amor burgués, ordenado, pautado en etapas inflexibles que llevarán a los amantes a olvidar que alguna vez fueron para convertirlos en novios, esposos, esas cosas. Para que la velocidad de la calle y del amor coincidan, aún está pendiente la destrucción de un ideal de felicidad. (Jarkowski, 1986:98)

En cierta manera, Jarkowski (1986) apuesta a la idea de que la moral de la clase media había caducado, como si las convenciones del noviazgo y los prejuicios sobre la sexualidad fueran cuestiones de tiempos remotos. En otras palabras, como si Irene yendo de Tigre a la ciudad, estuviera repitiendo el viaje al centro de la chica de barrio, o de la costurerita, aunque la caída en desgracia ya no se grafique en la prostitución

clásica sino en su versión legitimada socialmente: el noviazgo/ matrimonio. Sin embargo, me parece que es importante revisar la afirmación del atraso de la moral burguesa. Me parece que la investigación de Marcela Nari (2004) sobre los discursos que se articulan en la época para imponer determinada moral sexual o la vigencia de los discursos sobre la domesticidad en tanto dispositivos de control hacia la relación entre los sexos, cuando aún las estructuras familiares eran móviles como explica Isabella Cosse (2006), contribuyen a contradecir o, por lo menos, a matizar la supuesta obsolescencia de la moral sexual de la burguesía. Entonces, desde mi punto de vista, la mirada cínica de Arlt no se explica tanto por el agotamiento de los valores burgueses, sino que, más bien, porque percibe sus grietas, la insostenibilidad de sus límites, los desvíos que generan las normas sobre las relaciones entre los sexos.

Adentrándonos ya en la novela en sí, en primer lugar, quiero destacar la desigual relación de poder que constituye el vínculo entre Balder e Irene, en la que Balder es quien controla la relación. Pero, para comprender el procedimiento formal mediante el que se establece la desigualdad es necesario, antes, conocer el punto de vista desde el que está narrada la novela. Podría decirse que la novela propone una relación entre los sexos que es una relación de poder en la que Balder domina a Irene, pero esta afirmación sería transparente si el narrador de la novela fuera omnisciente y sólo “mostrara” la relación de poder entre sus protagonistas. Sin embargo, el tipo de narrador complejiza, enrarece y enturbia lo antedicho. La novela está narrada desde el punto de vista de Balder, o sea, que el narrador es, en gran parte de la novela, un cronista al que Balder le confesó su historia; es más, es un cronista que interpreta a Balder, casi como un sociólogo o psicólogo. Veamos un ejemplo:

Aparentemente, la conducta de Balder se presta para ser clasificada como la actitud cínica de un desenamorado que trata de engañar a una joven inexperta. Cuando el cronista de esta historia le pidió explicación de su conducta, Balder replicó: `- Copié esa carta, porque a pesar de necesitarla a Irene, era indispensable que le dijera alguna mentira amorosa, y no tenía voluntad de escribirle. (Arlt, 1980: 39)

Así, al estilo de la novela psicológica, el narrador se extiende páginas y páginas en el pensamiento de Balder, en sus reflexiones, temores y visiones apenas deformadas de la realidad, y por esta razón, Capdevila (2002) afirma que la novela es el drama de la consciencia de Balder. Incluso, a lo largo de varias páginas, predomina la primera persona de Balder, como voz narrativa. Entonces, el narrador, por momentos, cede su voz ante la de Balder, se identifica con él, pero en otros momentos del relato, observa e

interpreta sus acciones y pensamientos e, incluso, se distancia del personaje, poniéndolo en evidencia mediante la transcripción de cartas o de fragmentos de su diario íntimo.

La paradoja inicial, con la que comienza la novela es que Balder está casado y tiene un hijo, pero esto de ningún modo es un límite para enamorarse de Irene. Desde mi punto de vista, Balder es un monstruo doméstico cuya estructura replica la masculinidad falogocéntrica porque es consciente de que tiene un derecho implícito para dominar/poseer a la mujer que desee, pero siempre y cuando se mantenga en la antesala del casamiento. Él se sabe poderoso y, también, capaz de pelear contra la suegra por la mujer deseada. De este modo, el proceso de enamoramiento de Balder es similar al que se describía en las aguafuertes: una pasión arrebatada ante la que no puede evitar dejarse llevar. Balder, sin embargo, parece no tener temor a la domesticidad porque conoce las normas, las finge, ocultando el cinismo de su pensamiento, tal como él mismo lo manifiesta:

¿Quería ser feliz?; ¡perfectamente!, no tenía derecho a diferenciarme, en un ápice, del rectángulo de vulgaridad que forman todas las parejas con una madre y una hermana atrás. No sólo debía respetar la disciplina burguesa, sino enorgullecerme de ser sometido a ella por la fuerza de las circunstancias. (Arlt, 1980: 177)

Entonces, Balder finge y se ríe de los ritos exigidos por la madre de Irene, y se detiene con sarcasmo frente a las miradas condenatorias de los vecinos debido a que Irene pasea del brazo con un hombre casado. En resumen, tiene una mirada cínica frente a la “disciplina burguesa”, y en verdad, él sufre distintos sentimientos que van desde cinismo ante las convenciones, hasta la atracción sexual, el asco y la repugnancia, ante el cuerpo de Irene. Alberto Giordano (1999), en su análisis de la novela, considera más relevante el encuentro amoroso entre Balder e Irene que la mirada cínica de aquél sobre el noviazgo. Por eso, sostiene que el gran acontecimiento que atraviesa a Balder es el amor, amor que se presenta como una fascinación pasiva que lo lleva a mirar a Irene y a quedar preso de esa mirada.

Lo que fascina al hombre no es la plenitud de lo femenino que se manifiesta en la mirada de la adolescente, sino la aparición en esa mirada de un vacío, vacío que sólo existe en esa mirada, por ella: el que llenaría su propia imagen tal como es vista por una mujer, tal como él nunca la podría imaginar. (Giordano, 1999:43/44)

La mirada de Irene está, para Giordano, signada por lo indescifrable. Así, el enamorado se halla ante una doble pérdida o ante la pérdida de sí – no puede decidir, sólo se resigna a lo que le pasa- y la pérdida del otro, que se le vuelve inasible, pues, por

temor, se transforma en una alteridad absoluta. Tras este modelo que el crítico denomina como el “inexplicable amor”, surge, desde mi punto de vista, la tradicional estructura por la que la mujer es la culpable de generar el deseo del varón y éste no puede resistirse. En verdad, más que la fascinación amorosa que lee Giordano, considero que se trata de una manera solapada de la sexualidad masculina desatada, que sólo encuentra freno en la frialdad y los reparos de la mujer, a pesar de que su cuerpo genera lo contrario. Esto se torna evidente porque Balder deposita la culpa de sus sentimientos en Irene, acusándola de que él se sienta atraído por ella. Así, la arquitectura de la relación explora los lugares por donde transita la guerra entre los sexos, que nunca deja de ser una relación de poder. De hecho, Balder piensa la relación con Irene en estos términos al punto tal de imaginar las consecuencias que él padecería si perdiera la batalla:

La jovencita me haría pedazos, era innegable, pero yo la destrozaría. Y quizá con más violencia que ella a mí. Entonces, su presencia tornábase insoportable. Mi sensibilidad descentrada acogía las muestras de su afecto con displicencia irónica. Irene en su hogar, administrado por la viuda, me repugnaba y atraía como una fiera cuyos zarpazos me desgarrarían la carne encima de los huesos y después el corazón. (Arlt, 1980: 173)

A pesar de sus sentimientos, Balder no muestra las garras, no deviene en un monstruo acarreado la animalización de Irene, como sí lo hizo Erdosain con la Bizca; por el contrario, sostiene la tensión entre sus fantasías de destrucción de la relación y sus acciones más bien obedientes a las convenciones. Ahora bien, esa tensión que se sostiene en toda la novela, se resuelve, en cierto modo, en un cuento que Arlt escribe posteriormente. Me refiero a “El jorobadito”, publicado en un libro homónimo y que se edita en 1933. Su argumento es casi idéntico al de *El amor brujo*: el narrador es el protagonista y está de novio hace un tiempo con una muchacha que pertenece a una familia de clase media, convencional; y los padres de la novia lo presionan para que fije una fecha de casamiento. El novio, a su vez, conoce a un hombre deforme, un jorobado, y le propone un trato: él lo beneficiará con dinero si el jorobado accede a ser besado por la novia. Esta extraña propuesta, que el jorobado acepta, tiene por objetivo funcionar como una prueba de amor que el novio le exige a su amada. Frente al acontecimiento en cuestión, la novia rechaza la humillante prueba, el jorobado se indigna ante el rechazo de la mujer, por lo que el novio termina matando al jorobado.

El narrador “hace de novio” ante ella, que es “bella criatura”, “fina y alta”, una “señorita” al igual que Irene, y él es el novio, como Balder, que le tiene temor al

casamiento, porque supone aceptar, para siempre, ser un esclavo de su esposa y de su suegra, soportando los reclamos económicos de ambas. Es decir, que el conflicto se centra en la resistencia masculina a la ideología de la domesticidad, que es la razón por la que Erdosain abandona a Elsa, y Balder a Irene. En este caso, la falsa transgresión al dispositivo de sexualidad no pasa por la difamación – como en otro cuento, “Esther Primavera” – o por la cuestión, más convencional, de la virginidad que predomina en la novela, sino que, lisa y llanamente, pasa por humillar a la novia: ella tiene que demostrarle su amor, besando a un hombre desagradable y contrahecho, y, a cambio, ella recibiría sumisión plena:

–Elsa– le dije –, Elsa, yo dudo de su amor. No se preocupe por ese repugnante canalla que nos escucha. Óigame: yo dudo... no sé por qué..., pero dudo de que usted me quiera. Es triste eso..., créalo... Demuéstreme, déme una prueba de que me quiere, y seré toda la vida su esclavo.

Naturalmente, yo no estaba seguro de lo que quería expresar "toda la vida", pero tanto me agradó la frase que insistí: –Sí, su esclavo para toda la vida. No crea que he bebido. Sienta el olor de mi aliento. (Arlt, 2008: 32)

Sin embargo, la sumisión que el novio le promete a la novia es parte de la simulación ya que no es más que una treta para convencerla de que se humille ante él, dado que el novio, ante el peligro de ser atrapado por la telaraña matrimonial, prefiere este desvío de la norma que lo transforma en un monstruo: “Lentamente se agrió mi natural bondad convirtiéndome en un sujeto taciturno e irónico.” (Arlt, 2008: 20)

En este cuento resulta bastante explícito el recurso del doble para confrontar los dos modos de relación entre los sexos, o, más bien, para mostrar el futuro decadente de moral burguesa. Quiero decir que la pareja convencional compuesta por el narrador-novio y la novia, se enfrenta, como un espejo, a la pareja monstruosa compuesta por el jorobadito y la marrana. Justamente, ellos son la otra pareja que, en un segundo plano, aparece en el cuento, como el doble monstruoso y degradado del matrimonio burgués. En la pareja monstruosa, él es feo, pero, fundamentalmente, cruel y perverso con su mujer, la marrana. A su vez, ella es nombrada como la cerda, la marrana o la chancha, o sea, que es un animal sumiso, sucio y desagradable que tolera los castigos diarios que él le infringe.

Balder, a pesar de su inseguridad y de su angustia, no tiene un alter ego monstruoso, pero sospecha que, con el tiempo, él y su novia terminarían siendo dos fieras, como el jorobadito y la marrana. En este sentido, Balder imagina como futuro de la guerra de los sexos lo que se realiza en “El jorobadito”, o bien, lo que resulta de la

pareja que forman Erdosain y la Bizca. Pero, en *El amor brujo*, Arlt, prefiere detenerse en los pequeños pliegues míseros de la guerra de los sexos, sin llegar a la violencia desatada por Erdosain o por el novio y el jorobadito. La guerra entre los sexos no se libra sólo contra Irene sino, también, contra la madre de Irene, que es la principal enemiga en tanto compite con ella por el dominio del cuerpo de Irene. La madre-suegra presiona a Balder para que se divorcie de su esposa y se case con Irene y, mientras tanto, él imagina cómo perjudicar a Irene para que esa acción malvada repercuta en la suegra. Pero, Balder no actúa, sino que esas ideas perversas sólo quedan en el plano de la ensoñación y, por el contrario, se adapta a las normas de la moral sexual.

En reiteradas ocasiones, en las aguafuertes, Arlt afirma que el amor es una farsa y que el matrimonio nada tiene que ver con él. En *El amor brujo*, Balder pone a prueba esta hipótesis: él ya tiene una esposa y un hijo, lo que le brinda la rutina y la seguridad de la domesticidad, en la que la pasión está sosegada. Sin embargo, se enamora de Irene y se esmera en continuar la relación con ella. Estoy de acuerdo con la lectura de Giordano (1999), según la cual Balder es un enamorado cínico que vive emociones que se debaten entre la afirmación amorosa y la respuesta moral. En esta tensión, podría afirmarse que Balder transgrede los límites morales por el hecho de que, aún estando casado, acepta vivir una historia de amor. Sin embargo, la infidelidad masculina está contemplada porque forma parte de lo que se tolera dentro del ideograma del matrimonio. Entonces, considero que Balder no es un transgresor respecto de la moral sexual de la clase media y, menos aún, es un personaje que transgrede la lógica falocéntrica. Más bien, es un cínico que ve con distancia las hipocresías de la moral de la época y las expone, las tensiona, pero no rompe las normas del dispositivo de sexualidad. Incluso, parece no poder pensar más allá del dispositivo de alianza ya que, ante el fracaso de su matrimonio, elige el noviazgo para establecer otra relación, o sea, que opta por la etapa anterior que, justamente, culmina en el matrimonio. En otras palabras, queda preso en un círculo vicioso, ya que el noviazgo burgués no es más que la antesala del matrimonio.

Además de los ritos del noviazgo, otro de los conflictos de Balder es la represión de su propio deseo sexual hacia Irene. Balder imagina cómo serían las relaciones sexuales con Irene pero, en verdad, se tortura más con sus crecientes sospechas sobre la virginidad de Irene que con pensamientos eróticos. A medida que el noviazgo avanza, ambos experimentan pequeños encuentros sexuales que no superan lo permitido por la moral sexual y que, a su vez, se suceden en el living de la casa de ella, bajo la tolerancia

reconocida de la madre-suegra. En la novela, hay una escena, en particular, en la que se pone en evidencia lo antedicho. Es la del *embrujo* que tiene lugar en el living de la casa de Irene, en “esa habitación consagrada”, como dice Viñas, (1997), escenario que se corresponde con el estereotipo de la joven casadera de clase media: el living compuesto por un sillón en el que están los novios, el retrato del padre - un teniente coronel- y el piano, que es, a la vez, indicio de status social y de la única gran habilidad de la joven. La escena se completa con la sugestiva presencia de la madre en la cocina y comienza de la siguiente manera:

La mancha blanca tiembla en el piso encerado. Balder retrocede y lanza una carcajada. Ocurre que al finalizar el espasmo erótico, ha visto sobre el perfil de la caja negra de piano, los tres cuartos del rostro del retrato del teniente coronel. (...) Irene desconcertada observa a Balder como si este tuviera alteradas las facultades mentales, y Estanislao sigue riéndose con tan gruesas carcajadas que hasta la madre debe escucharlas en la cocina. Entonces, la jovencita retrocede huraña y le pregunta:

-¿Qué te pasa, Balder?-

-Me río de lo grotesco e inmoral que hay en nuestros subterfugios sensuales... perdoná... pensé en la fingida indignación de tu mamá si ahora entrara.-

Irene se mueve abstraída. Estanislao le alcanza un pañuelo y ella, retraída, se enjuga la mano. (...)

-Piba, te creo; pero haceme el favor de aceptar que esta paciencia está repleta de inmoralidad. Quiero ser fuerte y me reprocho mi debilidad. A tu lado no quisiera ceder a mi deseo; ¿pero cómo no crear deseo estando horas y horas juntos, casi solos, y al lado de la mujer que se quiere? No te disgustes, por favor, piba... pero creeme, esto que hemos hecho es profundamente inmoral. No poseerse. - (Arlt, 1980: 152-3)

Balder siente el control de la mirada paterna y de la materna. La madre- suegra tiene una fuerza extraordinaria en esta escena, dado que ellos hacen lo que ella permite. Balder siente, a través de ella, el peso de la *mujer doméstica* que orienta las acciones del noviazgo hacia el matrimonio, controlando esa instancia intermedia entre el dominio de las pasiones y la domesticación del amor. En este juego de simulaciones e histeria, Irene se resiste, pero cede, y Balder, exige, pero se reprime. Así, se pone en evidencia el lugar siniestro que ocupa Balder, porque las mujeres – madre, novia- actúan sus roles previsiblemente, pero él, más allá de su cinismo, desencaja. Digo siniestro porque él, un hombre adulto, simulando ser como un adolescente que ensaya sus primeras aventuras sexuales genera, en el lector, un efecto de extrañamiento que enrarece, opaca, la cotidianeidad del rito de noviazgo.

El encuentro sexual se narra desde su aspecto más desagradable, evitando cualquier sintonía romántica o erótica con el lector, porque empieza con el resto, con la

mancha de semen que hay que limpiar luego de que Irene masturbara a Balder. Como sucede en casi todas las escenas sexuales de la narrativa arltiana, el lector accede a ella mediante sus consecuencias. Ante este hecho, Balder se ríe cínicamente, siente asco y rechazo ante el derramamiento del semen fuera del cuerpo de Irene, y entonces se coloca en lugar de la masculinidad controladora, al decirle que han cometido un acto inmoral. Ahora bien, ¿cuál es la razón de la inmoralidad? La razón es que Balder no sólo se irrita por estar obedeciendo los mandatos de la suegra, sino que, también, condena las prácticas sexuales que no suponen un fin reproductivo; así, demuestra que es una subjetividad masculina perfecta para el dispositivo de sexualidad que, justamente, pretende guiar las conductas sexuales en función del ideal de la pareja procreadora. Por otra parte, la risa es la prueba de que, aunque Balder haya caído en el placer al que ella lo incitó, no está vencido, sino que está simulando. Sin embargo, cayó en la tentación, obedeció a la suegra y, en lugar de torturarse con la culpa, deposita en Irene la responsabilidad de la acción. A partir de que Balder cede a su propio deseo, aún aceptando el límite social impuesto, comienza a desconfiar de Irene, a sentir que ya no puede respetarla, que es una criatura demasiado erotizada, que sabe demasiado sobre las prácticas sexuales. En otras palabras, Balder proyecta sus fantasías sexuales en Irene al punto tal que, en su imaginación paranoica, ella pasa a ser una desaforada sexual, una mujer pérfida que lo seduce, engañándolo. Así, se pone en acción toda la maquinaria psicópata de Balder, que se convence a sí mismo de que él no es más que un juego para ella.

Yo no soy el amor de Irene... soy el objeto con el cual ella satisface sus deseos. ¿De dónde sino ha extraído esta técnica para proporcionar placer? Nada en ella devela sorpresa, parece que lo supiera todo y si lo sabe todo, ¿quien se lo ha enseñado? (Arlt, 1980: 154)

Como el amor en las aguafuertes, la pasión es comparada con la enfermedad por su proliferación sobre el cuerpo humano, hasta la muerte que, en este caso, sería la caída en el deseo. En Balder, la lógica de la represión funciona perfectamente, y por eso Irene pasa a ocupar el lugar de la mujer fatal, un cuerpo saturado de sexualidad que le extrae el placer a él, como si le estuviera robando algo. En este sentido, Irene es la subjetividad femenina pensada, creada y delimitada por el varón, no sólo porque se accede a Irene a través de Balder, sino porque toda su caracterización responde a lo que Balder imagina y proyecta en ella. Así, ante la paranoia de Balder, Irene es la culpable de que él se haya enamorado, de que haya gozado sexualmente y de que la prefiera antes que a su esposa.

La cuestión es que, a Balder, el deseo sexual le provoca miedo; es un ser reprimido que proyecta en la joven mujer a una depravada sexual, una ninfómana que quiere extraerle su poder. Balder deja de lado su personalidad para dejarse poseer por el embrujo de la pasión, y el deseo sexual es lo que hace que deba atender a su cuerpo, hundiéndolo en la sexualidad y en el placer al que teme y repudia. El problema de Balder es creer que si se deja arrastrar por la pasión, queda al arbitrio, no sólo de su cuerpo sino también del de Irene, quien aprovecharía esa debilidad para dominarlo. Él es un hombre racional que proyecta en ella, sus impulsos sexuales. Él, al luchar contra ella, lucha contra el deseo de su cuerpo y la represión. En varias oportunidades, manifiesta que siente repugnancia, ante Irene, porque es ella la que lo transforma en una fiera, lo animaliza. También es ella quien le recuerda el poder que tiene su propio deseo sobre él, y casi podríamos decir que esa repugnancia del protagonista proviene de un temor profundo a la aniquilación del yo ante el deseo. Porque, justamente, el deseo es lo que lo arrastra hacia la animalidad, hacia la mutación en fieras, en seres salvajes. Claro está que Balder nunca reconoce que es él quien desea, por eso acusa a Irene de provocarlo, y eso lo lleva a sentir repugnancia y asco frente al sexo, frente a Irene que no sólo es un cuerpo sexuado, sino que lo transforma a él en un cuerpo sexuado. Este lugar del afuera de la civilización, de la racionalidad y de las reglas morales es lo que le atrae y repugna a la vez.

La trama llega a su fin cuando Balder decide abandonar a Irene, porque está convencido de que ella no es virgen. Ahora bien, Balder toma la decisión de dejarla e Irene no vuelve a aparecer en la novela, lo que parece confirmar la hipótesis de que más que un personaje femenino, Irene es un producto de la imaginación masculina. Es más, el último capítulo, significativamente, es un diálogo entre dos varones. La escena es la siguiente: Balder está en su trabajo y llega Alberto (que es el marido de Zulema, padre postizo de Irene, y amigo de la familia), muy angustiado porque sospecha que su esposa no le es fiel. Necesita confiarle sus dudas y lo hace con sinceridad. En todo el diálogo, Alberto demuestra dolor e ingenuidad, mientras que Balder se burla de él, lo humilla y le responde con sarcasmo. Alberto le menciona el pacto de libertad e igualdad que tenían con Zulema y le dice que, ante ello, él se siente traicionado. Balder se ríe de este pacto y le advierte que es imposible sostener un pacto con una mujer, porque no ellas son confiables. Esta escena demuestra el camino sin salida del falogocentrismo, que considera imposible algún cambio, al punto tal que no reconoce otra forma de relación que no sea la de la lucha entre los sexos. A su vez, otro aspecto en el que Balder saca a

la luz un enunciado clásicamente sexista se manifiesta en la paradoja invisible que supone su propia actitud. Él, que le está siendo infiel a su mujer, condena a Zulema por serle infiel a Alberto. ¿Por qué es invisible la paradoja? Porque si se afirmara que Balder está siendo injusto con Zulema, ya que él hace exactamente lo mismo, no se estarían reconociendo las reglas de juego falogocéntricas por las que el varón es el único que tiene derecho a infringir este tipo de reglas morales. El diálogo entre Balder y Alberto es, en verdad, el diálogo entre un monstruo y un hombre común. Balder le habla con sarcasmo mientras sólo puede pensar en que Irene es tan impura como Zulema. Si en toda la novela Arlt escatima los momentos más esperados y conflictivos, el final no será una excepción: este diálogo entre hombres cierra la historia con la explicación de la razón que tuvo Balder para abandonar a Irene. Y ésta es que Balder está convencido de que Irene no es virgen:

Ella a mi lado desnuda, yo sonriendo falsamente, con un frío horrible adentro. Instantáneamente se acabó todo en mí. La chica de su casa, como dice usted, resultó ser una mujer interiorizada por completo en la técnica del placer. (Arlt, 1980:203)

En esta escena, él comprueba que ella no es virgen y le envía una carta manifestándole que terminaba la relación con ella. Luego, se reconcilia con su esposa y vuelve a la tranquilidad de su matrimonio burgués. Las elipsis de la novela se multiplican: la relación sexual, la carta misma, la reacción de Irene ante la carta. Nada de esto se sabe. Balder no desconfía de las mujeres, en verdad, es un paranoico que confirma su desconfianza ante una cuestión concreta: la virginidad de Irene. Drucaroff (1998) sostiene que la virginidad, en la novela, funciona como signo del poder que tiene Balder sobre Irene, es una prueba inscrita en el cuerpo para uso y dominio del varón. Puede decirse que él elige, como prueba/obstáculo para relacionarse con Irene, la más convencional, y, con el propósito superficial de demostrar la hipocresía social, humilla a Irene, quien, si en realidad era virgen antes de mantener relaciones con Balder, ha dejado de serlo a partir de ella. Entonces, él asume el rol del ojo masculino evaluador que controla el cuerpo de las mujeres y, en el caso de Irene, se asegura de que ésta sea un cuerpo disponible para todos los hombres. No hay certeza, para el lector, fuera de la palabra de Balder, sobre la virginidad de Irene, o sea que es la palabra masculina la que, al decir, instituye una verdad. O bien, no es tan relevante la verdad misma, sino sólo decirlo, como sucede con el narrador de “Esther Primavera”, que, simplemente, hace circular comentarios dudosos sobre la virginidad de Esther para hacerla sufrir. Una vez

que Balder dice lo que nadie reconoce – en la mente paranoica de Balder todos saben que Irene no es virgen y simulan que lo es-, la trama decae, e Irene pasa a ser la mujer perdida y lujuriosa que Balder ve en toda la novela, a pesar de que las descripciones del narrador lo desdican. Como afirma Drucaroff (1998), la novela explicita la contradicción entre la denuncia de los prejuicios de la burguesía y la ejecución/ afirmación de los enunciados propios de esa ideología. Por eso, no hay transgresión sino corrección y adaptación extrema al dispositivo, lo que provoca que se sigan generando monstruos.

4.5 La voz del burgués asesino en “La pierna de plomo” de Nicolás Olivari

“La pierna de plomo” (1933) es una obra de teatro, un monólogo, más precisamente, que escribió Nicolás Olivari y que estrenó, avanzada la década de 1930, en el *Teatro del pueblo*. Me interesa terminar este capítulo con un análisis de la obra mencionada porque en ella se concentran las estrategias de una resistencia a la ideología de la domesticidad que, como estuvimos viendo hasta ahora, acude a la exageración de sus principios; en otras palabras, se ensaya la posición más extrema posible dentro del falogocentrismo. En este sentido, la acción que es indicio de uno de los puntos más extremos de la resistencia a los dispositivos de la sexualidad, es llevar adelante el asesinato de la esposa. Desde mi punto de vista, la representación recurrente del asesinato de la esposa, por parte del marido, es la resistencia más explícita y común al ideologema del matrimonio, en el marco del falogocentrismo. En relación con esta hipótesis, “La pierna de plomo” es el monólogo de un marido que ha matado a su esposa, Catalina, porque no toleraba la vida que llevaban juntos, marcando, así, un punto de saturación de estos valores insertos en las clases medias. El argumento es el siguiente: la obra comienza con el marido, en el escenario, lavándose las manos manchadas de sangre porque recién ha dado muerte a su esposa, la que yace muerta, en el piso. Están en el living, él la levanta, la sienta en un sillón; luego, se sirve alcohol en un vaso, se sienta frente a ella, y comienza su discurso, donde le manifiesta su deseo de exponerle la verdadera razón por la que la mató, antes de que llegue la policía. El monólogo que le dirige a la esposa será, según él, la verdadera confesión que nunca será oída por otros, ya que a la policía o al Juez les dirá que fue un arrebato pasional. Ahora bien, una primera diferencia, con las novelas antes analizadas, es que el marido no siente culpa, dolor ni odio, y en ningún momento manifiesta alguna pasión exacerbada

que justifique su acción; es más, ni siquiera es cínico. Por lo tanto, es el perfecto esposo el que está dialogando con su mujer, muerta, y, al presentar de este modo la escena, el relato se torna siniestro para el lector, debido, justamente, a que describe la naturalidad con la que el esposo comete el asesinato, casi como una acción más del día.

El monólogo se desarrolla en el living de la casa, y como ya hemos visto a lo largo del capítulo, éste es el espacio emblemático de la clase media, en el que se recibe al novio. Es más, el living contiene dos objetos característicos de la clase media: la chimenea y el sillón Morris. Entonces, en el sitio donde se conocieron como novios, el marido le explica las razones por las que termina con ella, y, claro, con el vínculo. Además, el living es un umbral, en el sentido en que es el lugar en el que se recibe a la gente de afuera de la casa, funcionando como un espacio intermedio entre el adentro, la esfera privada y el afuera, la esfera pública. Destaco esto porque la relación que el marido tiene con el espacio es característica de la división sexual de las esferas en pleno auge de la domesticidad. Más puntualmente, el marido es un perfecto burgués que desarrolla su subjetividad en el espacio público, en su trabajo, y se siente excluido del ámbito doméstico, como lo expresa en la siguiente cita:

Lo que más me dolía era no tener una queja seria, una queja fundada contra tí. Pero tu hogar, porque en el hogar yo era ya extraño como una mosca que se dispone a pasar el invierno en su tibieza, me era insoportable. Yo hubiera querido pagarte el hospedaje y mudarme. Irme a otro hotel, a otra pensión. (Olivari, 1933: 47)

El marido es el prototipo del buen burgués: un hombre de clase media que tiene un trabajo, es más, que es jefe en su trabajo, con lo cual no se halla en una situación de inferioridad. Tiene una casa que es organizada por una mujer, su esposa. No es un humillado ni un torturado, ni un explotado, ni es un pobre hombre hostigado por las exigencias de su esposa. El marido, a lo largo de su monólogo, nunca toma distancia respecto de la situación, ni esboza alguna crítica social; tampoco se autodenomina como monstruo ni reflexiona sobre la hipocresía, la moral y, menos aún, sobre su condición monstruosa. Justamente, esa extrema racionalidad con la que explica su acción, más la negación de la relevancia que pueda tener la vida de una esposa, es lo que hace emerger el matiz claramente siniestro de su voz. Además, las didascalias de la obra son pocas y funcionan con fines más bien descriptivos o técnicos, con lo cual no hay nada en el texto que juzgue la acción del marido o que la describa de manera tal que cause horror en el lector/espectador. Podemos decir que Olivari expone, en la obra, la voz pura de la masculinidad falocéntrica, en toda su expresión y llaneza, sin juicios, sin valores, sin

marcas de locura. En este sentido, el marido es el monstruo más perturbador, hasta ahora, porque nada en él es indicio de anormalidad, excepto el hecho de que haya matado a su esposa y de que le esté hablando a su cadáver.

Si algo le pide el lector a la historia de un asesinato, es que algún personaje dé las razones que lo expliquen. Pero, como dice el marido, en la cita anterior, él no tiene alguna razón reconocible en el imaginario social-sexual: ella no lo traicionó ni lo abandonó, como sucedía con las mujeres que estaban en el margen ideado por González Tuñón; tampoco lo hostigó, exigiéndole un ascenso laboral o más dinero, como las esposas de los cuentos de Mariani. Por otro lado, el asesinato tampoco se torna en la consecuencia de su mutación hacia la monstruosidad o en una de las formas de la humillación, como lo era para Erdosain. Simple, y banalmente, es el modo que elige para terminar con la rutina de su propia cotidianeidad de clase media. El acto del asesinato es narrado mediante alusiones sexuales obvias, como el cuchillo que se hunde en la carne blanda de la espalda, o el hecho de que ella acepta pasivamente, sin sorpresa y sin dolor, estar siendo asesinada, mientras él, a su vez, está amputándose una parte de sí. La primera palabra que pronuncia es “hecho” y luego repite “ya acabaste” y “se acabó”, lo que significa que, al haberla matado, ha terminado con su vida matrimonial; lo que implica que es el fin de sus rutinas, ya que sabe que la familia de ella lo odiará; que, en el trabajo, sus compañeros se apartarán de él, y que culminará en la cárcel. De hecho, paradójicamente, es allí en donde espera sentirse libre.

Ahora bien, la situación del monólogo es absurda en sí misma, ya que es una extensa confesión íntima, que sólo está destinada a ella, porque él cree que ella tiene derecho a saber, aún muerta, porqué la mató. Y la razón que esgrime es la siguiente:

Y comprendí que eras la apagadora de todos los ideales... acabé con tu llama voraz, con tu marcha en las tinieblas y ahora puedo andar solo... puedo andar solo... sin tu carne al flanco... sin ideales... sin la pierna de plomo, la maldita, la pesada, la pobrecita pierna de plomo.... (Olivari, 1933: 54)

Entonces, el esposo sigue siendo dueño de la vida de la mujer, a pesar de que la razón no es el ancestral odio hacia la mujer, sino la equívoca resistencia masculina ante un sistema que le resulta opresivo y del que ella es su exponente más cercano: la mata para salir de una vida signada por la adaptación a los valores de la clase media, y de la aceptación resignada de la domesticidad. En este punto, la actitud sumisa de Catalina termina siendo absolutamente opresora, ya que no le permite al marido realizarse como persona. Es más, si la lógica falocéntrica produce un modelo de subjetividad

universal que es el masculino, y la identidad femenina es lo que no es masculino, es una alteridad absoluta, en este caso la pareja heterodesignada cobra tal fuerza que la mujer pasa a ser parte de su propio cuerpo.

A lo largo del monólogo, el marido describe a la esposa recorriendo los diferentes aspectos de una subjetividad femenina adaptada a la ideología de la domesticidad. Es más, en tanto que es una esposa, podemos decir que es la identidad consecuente de la muchacha que respetó el decálogo y devino en una perfecta e inútil *mujer doméstica*, en alusión a los tipos femeninos de Storni. Leamos algunas citas para comentarlas:

Estoy seguro de que apruebas, con tu cadencioso modo de asentir a todo, que te hacía adorable y miserable. Sí, que te hacía tan odiosa y tan perversa, a pesar de que eras tan buena y tan sufrida. ¿Por qué eras así? (Olivari, 1933: 47)

A mí me amabas, me consta, y no me contradecías, y vivías pendiente de mis menores deseos, pero hacías sufrir a los extraños... (Olivari, 1933: 49)

Y sé que no puede haber en el mundo un crimen más estúpido, más insensato que el mío... ¡si siquiera hubieras tenido un amante! Pero eras la misma fidelidad.. (...)

Y con toda mi imperfección, mi impostura y mi miseria me tomaste por Dios. Debía castigar en ti esa monstruosa herejía (Olivari, 1933: 50)

De las citas se deduce que Catalina ha asimilado las bases identitarias de la subjetividad femenina hegemónica porque domina perfectamente todo lo que atañe a la casa y al cuidado del marido, porque está siempre atenta a sus deseos y reconoce que él es la autoridad a la que ella se somete. En algunos momentos del monólogo, por otra parte, el marido cree sentir la mirada de la esposa o ver su sonrisa comprensiva. Los ojos de Catalina, como la de la Bizca, tienen la cualidad de seguir mirando, aún muertos y casi dialogar con el marido. Es más, su mirada es la que cierra el relato y pide que, más allá de su muerte, él siga siendo su marido, casi como una maldición. Incluso al final, él sale a la calle y, como indica el narrador, un juego de luces sugiere que ella está sonriendo. Catalina era buena, abnegada y sufrida. Leía novelas semanales y confiaba en el amor. Nunca se atrevió a discutirle al marido, al punto tal de que no tuvieron hijos porque él, una vez, hizo un comentario negativo sobre ello. Él tiene claro que ella forma parte del sistema de las relaciones lógicas de sometimiento porque se somete a la voluntad de él y maltrata a quienes están por debajo suyo, como la mucama y el perro. En este entramado, Catalina realiza una sola acción malvada: envía cartas de amor ficticias a un vecino, para que crea que su esposa lo engaña. Esta actitud banal pone en evidencia que la subjetividad femenina hegemónica establece vínculos siempre deshonestos e interesados con los otros, especialmente con las mujeres, razón por la que no tiene lugar el vínculo afectuoso entre ellas. Catalina creía que su marido era como un

Dios, lo idolatraba a tal punto que él necesitaba castigar esa “herejía monstruosa”. Aunque lo que él castiga no es un desvío de la norma sino una fidelidad extrema: el monstruo-esposa que genera la norma.

Luego de la descripción de la personalidad de Catalina, el marido se detiene en explicarle qué es lo que él esperaba de ella. Y le dice que mientras ella le daba “besos pesados”, él ansiaba su “camaradería” o “un apretón de manos”; mientras ella le contaba chismes de los vecinos, él esperaba un comentario inteligente o sobre temas más profundos. La preferencia del marido por el apretón de manos y por la camaradería podrían sugerir deseo homosexual reprimido, debido a que son gestos masculinos. Sin embargo, desde mi punto de vista, no se trata de deseos reprimidos, sino de que el marido está absolutamente saturado frente al modelo hegemónico de feminidad, pero, debido a su propia ceguera androcéntrica, no puede imaginar otros modos que no se adapten a la rigidez de la diferencia sexual. Por eso, la mujer futura es la que adopta las características de la masculinidad. Entonces, la resistencia hacia los ideales de la clase media no logran romper con el falogocentrismo, en todo caso lo exacerba, mostrando sus límites más extremos. La esposa es un cuerpo que genera rechazo, una subjetividad sumisa, una alteridad con la que es necesario enfrentarse día a día. La lógica binaria y sexuada supone que la relación identitaria es de tal complementación que la masculinidad se caracteriza por ser lo que no es femenino. Esto también lleva a pensar que, en realidad, la mujer no existe, ya que ésta es sólo un reflejo de la masculinidad indeseada. No obstante, el marido de este monólogo da un paso más, aún, que permite pensar en la arquitectura misma del pensamiento androcéntrico: ella, para él, no es un cuerpo deseado sino que es un cuerpo siniestro, revulsivo, hasta el punto en que se produce la mutación anunciada en el título:

Estoy hablándote tan confiadamente como si estuviera ante mi pierna amputada. Porque yo te maté, como si me hubiera cortado una pierna. Una pesada pierna de plomo que no me dejaba andar. Y estoy contemplando el cadáver de mi pierna izquierda, de mi pobrecita pierna izquierda que no servía para nada. (Olivari, 1933: 48)

Mi pobrecita pierna izquierda amputada, eso eres tú, mi pierna cortada, la pierna que me dolía tanto... yo sé que no puede haber en el mundo un crimen más estúpido, más insensato que el mío... (Olivari, 1933: 50)

Estas dos citas son ejemplares del proceso que vive el personaje: Catalina es, al inicio, un cuerpo, luego es “como” una pierna suya y, sobre el final, la metáfora es absoluta: es su pierna de plomo, es parte de su cuerpo. Así, a lo largo del monólogo se reitera ese procedimiento por el que ella deja de ser humana para ser una parte de su cuerpo que

debería ser sostén del varón, pero que fue transformándose en una carga, una traba, con la que no podía caminar. Es más, las únicas frases que denotan algo de pena o de ternura ante ella sólo aparecen cuando es nombrada en tanto pierna. A modo de cierre, podemos concluir que si la feminidad falogocéntrica es la que se constituye como complementaria al varón, acá tenemos una versión siniestra por la que termina siendo parte de sí, o sea, una parte de la subjetividad masculina.

4.6 Falogocentrismo: femicidio, hostigamiento y saturación de la domesticidad

En este capítulo, me propuse buscar las variaciones falogocéntricas en la literatura del período, con la sospecha de que, a veces, la escritura periodística es demasiado explícita, casi repetidora, de los mitos que circulan en el imaginario socio-sexual. Más específicamente, podemos decir que en las aguafuertes de Roberto Arlt se repiten cada uno de los mitos de la misoginia, propios del ideologema del matrimonio, lo que no nos habilita a mucho más que a demostrar la matriz falogocéntrica imperante. Por el contrario, en la obra narrativa, profundiza, complejiza y explora sobre los personajes, los conflictos y las consecuencias que se desprenden de ello, de tal manera que la ficción se vuelve mucho más opaca y rica en matices y variaciones. Por lo tanto, refiriéndome ahora a la toda narrativa analizada en este capítulo, considero que la literatura se permite jugar más con las máximas del falogocentrismo, hipotetizando variantes, parodias y exacerbaciones que complejizan, y, hasta podrían subvertir, la mitología misógina de la época. Con respecto a la resistencia a aceptar el ideologema del matrimonio, como espacio de construcción identitaria masculina, a partir de la lectura de los textos detecté que predominan, en la ficción, dos figuras: la de la relación entre los esposos, signada por un hostigamiento mutuo, una lucha constante por el poder, y el derecho del varón sobre la vida de la mujer que es lo que se halla en el fondo de la justificación del asesinato de la esposa, que, en cierta manera, es una falsa salida masculina, del dispositivo de sexualidad.

He seleccionado en este capítulo aquellos personajes, escenas y conflictos que resultan ejemplares, entre los escritores de una misma generación y extracción social. Como hemos visto, los relatos analizados dan cuenta de una cierta percepción de la ideología de la domesticidad e, incluso, reproducen los tópicos más comunes del discurso misógino, aunque con la complejización simbólica que le agrega el hecho de que estamos en el terreno de la ficción. En este sentido, como dije antes, el valor

agregado de la literatura, en estos discursos, es central, ya que ésta permite repensar los estereotipos, tensionar las consecuencias e inducir otras reflexiones.

Así, a través de las glosas de Enrique González Tuñón, el mundo del arrabal se presentó en toda su crudeza ya que, ante las coyunturales parejas, la masculinidad estaba signada por sus atributos más violentos que se concretan en el femicidio, y la feminidad se mueve entre dos modos de subjetivación complementaria; en otras palabras, la mujer es la madre que protege, da cobijo y alimenta, o es la mujer joven a la que desean y de la que intentan apropiarse, ante una desigual competencia con los varones de una extracción socioeconómica superior. El conflicto que se reitera en las glosas surge ante una mujer que engaña o abandona a su pareja, y entonces, el hombre, el malevo, se encuentra ante el dilema de perdonarle, o no, la vida a la mujer, lo que lleva implícito el derecho del varón sobre esa vida. Ahora bien, en el universo de los trabajadores de las oficinas, donde la ideología de la domesticidad ha impregnado, y normativizado, las relaciones personales, la mujer posee un cierto poder, en complicidad con la explotación laboral a la que están sometidos los oficinistas. Al menos, así la imagina Roberto Mariani en sus cuentos, ya que, mientras el ámbito laboral es absolutamente masculino y es el sitio en el que se desarrollan las relaciones masculinas de despotismo laboral, la subjetividad femenina es temible, amenazante y devoradora. En otras palabras, Mariani crea una representación monstruosa y temible de la *mujer doméstica*, en su papel de esposa hostigadora y, así, cómplice de la situación de explotación laboral. En cierta manera, considero que Mariani, aunque no lo explicita, percibe en el modelo de subjetividad masculina hegemónica una relación entre los mandatos de clase y de género que confluyen en el sometimiento del varón.

Justamente, esta intuición del nexo cómplice entre las figuras de la feminidad hostigadora y del capitalista explotador es la que estimula a Erdosain a huir, al mismo tiempo, del trabajo y del matrimonio, en el comienzo de *Los siete locos*, de Roberto Arlt. La auto exclusión de la clase media, por parte de Erdosain, es la acción que le permite a Arlt profundizar sobre las variaciones monstruosas de la subjetividad masculina hegemónica y sus maneras más perversas de relacionarse con las mujeres. En el universo de la ficción arltiana, el ser humano muta, se transforma en monstruo, reafirmando los aspectos más oscuros de la diferencia sexual. Así, como en *Los siete locos* Arlt indaga sobre todas las maneras de extremar las posibilidades del falogocentrismo, en *El amor brujo* se detiene en un tópico puntual, la pareja de la clase media, con la intención de denunciar la hipocresía de la moral sexual de esa clase.

Balder es el monstruo solapado, domesticado, que finge obedecer a las normas. Entre los relatos analizados, considero que las novelas de Arlt tienen un lugar primordial porque, en ellas, Arlt demuestra tener una percepción lúcida de la estructura del falogocentrismo y recrea las consecuencias y los estereotipos más extremos que se desprenden de la ideología de la domesticidad. Arlt, en la narrativa, profundiza en la cínica psicología del hombre de clase media, explorando todos sus pliegues y reveses, dejando en carne viva sus contradicciones, con lo cual permite ver las facetas más siniestras, más oscuras, de la lógica binaria que produce subjetividades. En este sentido, en las derivaciones significantes de los monstruos arltianos, surgen los signos del binarismo. En este camino de transformación, los enunciados más banales de la misoginia clásica son tensionados, exagerados hasta tentar, incluso, el límite de una denuncia feminista. Por último, en la obra “La pierna de plomo”, Olivari explora una instancia de saturación plena, y no menos siniestra, del tópico del femicidio ya que el asesino es un hombre común que mata a la esposa porque está cansado de su vida rutinaria, es decir, que no tiene razones pasionales, como los celos o la traición, ni existenciales, como los relatos de los sentimientos de angustia de Erdosain, sino que sus razones atañen sólo a la ideología de la domesticidad, ya que el femicidio es la única salida que encuentra, para escapar de la *mujer doméstica*, como esposa, y de sí mismo como un buen burgués. El inicio de la obra señala el efecto siniestro: en una escena absolutamente cotidiana (el living y los esposos), el marido le confiesa al cuerpo, recién asesinado de la esposa, sus verdaderas razones para darle muerte. Y éstas parecen extraídas de un manual que reproduzca los ideales de la domesticidad. Finalmente, entonces, el buen burgués, al igual que el malevo, repite la misma falsa salida del dispositivo de alianza, la muerte de la esposa, para terminar en el mismo lugar: la cárcel.

Capítulo 5 Subjetividad sexuada dentro y fuera de la norma: tensiones, complicidades y desencuentros

5.1 Subjetividad femenina y pensamiento feminista en crónicas de Alfonsina Storni

Antes de abordar la ficción de Alfonsina Storni, es pertinente dedicar unas páginas a aquellos textos (crónicas, conferencias, artículos) en los que la autora se detuvo, particularmente, en plantear sus posturas frente a las distintas problemáticas feministas de la época. Storni escribió relatos explícitamente feministas en la primera etapa de su carrera literaria, al mismo tiempo que escribía las columnas femeninas analizadas en el capítulo tercero. Es más, algunos de estos relatos fueron publicados en aquellas columnas, lo que ya supone una transgresión, tanto en términos ideológicos como discursivos. Digo ideológicos, porque en el lugar en el que se reproducen los ideales de la domesticidad, Storni publica artículos que apuntan a la concientización política de las mujeres, y discursivos, porque tanto el tópico – problemáticas feministas- como el estilo – despojado de intimismo y añejamiento- se desvía del género “crónica femenina”.

Como comentamos en el capítulo segundo, Storni se vinculó con organizaciones del movimiento feminista bastante tempranamente en su carrera literaria, y en 1919 publica, en la *Revista del Mundo*, un texto que originalmente había sido una conferencia y que lleva por título “El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República Argentina”, que es el más programático de sus artículos feministas. Entre otros temas, Storni, en consonancia con el feminismo de 1910, comenta que el movimiento feminista está ligado, influenciado, y hasta estimulado, por sus pares europeos. Esto, en razón de que un acontecimiento central que afectó al feminismo europeo fue la *Gran Guerra*, la que provocó que muchas mujeres se vieran compelidas a realizar tareas que se consideraban masculinas. Es más, si echamos una rápida mirada a las publicaciones periódicas argentinas durante la guerra y posguerra europeas, veremos que abundan dos tópicos: la acción de la mujer, sea en los campos de batalla o en las ciudades, y el refortalecimiento del movimiento feminista en diversos países del mundo.

Por otra parte, Storni mantiene una voz esperanzada frente al colectivo femenino porque está convencida de que la evolución de la condición de la mujer es un camino inexorable de la civilización y del progreso de la sociedad. Bajo esta esperanza es que describe la experiencia de las mujeres de la América Hispana, limitada al hogar, al

matrimonio y a la religión, hasta la llegada de los inmigrantes que, según Storni, no sólo estimularon el desarrollo económico sino que, además, introdujeron nuevos valores. Así, construye una dicotomía en la que, al pasado atrasado de la América hispánica, le sobreviene el crecimiento y el progreso de las ideas traídas por los inmigrantes, entre los que encuentra a las primeras mujeres que estudiaron en la universidad. Prueba de lo antedicho es, según la autora, tanto el aumento de la mano de obra femenina como las organizaciones del movimiento feminista. Puntualmente, Storni describe los nombres, los acontecimientos y agrupaciones de estos primeros diecinueve años de feminismo. Entre ellos, menciona a Alicia Moreau como directora de la *Unión Feminista Nacional*, al *1º Congreso Femenino* de 1910, a Julieta Lanteri, fundadora de la *Liga por los derechos de la mujer y del niño* y del *Partido Político Feminista*, adhiere al impulso de la educación sexual infantil llevado adelante por Raquel Camaña y por Carolina Muzzilli, y se refiere a labor de Elvira Rawson al frente de la *Asociación Pro Derechos de la Mujer*.

Cierra la conferencia haciendo alusión a la representación ridiculizada del estereotipo de la feminista, que circulaba por los medios periodísticos, especialmente en *Caras y Caretas*, revista en la que abundaban los chistes que se mofaban de las sufragistas, por ejemplo. Este comentario le sirve para preguntarse qué es el feminismo y se responde afirmando que es un fenómeno que supera la demanda de derechos, para proyectarse como un camino espiritual de la mujer que se suma a una “transformación biológica de la especie humana”, es decir, al evolucionismo de la especie y al progreso de la sociedad. Entonces, culmina con una explicitación precisa del conflicto que debe enfrentar la mujer argentina:

Pero, íntimamente, levantando la liviana capa de superficialidad elegante con que cierta norma social la encadena, acaso se advierta en ella una profunda feminista, si como feminista se entiende crear en el alma femenina su propia vida, su verdadero ser, su conciencia individual de las cosas todas y aplicar este concepto personal a libertarla de trabas ancestrales, ajadas ya, ante las nuevas corrientes morales e ideológicas que pasan por el mundo. (Storni, 1999: 798)

Storni exhorta a las mujeres a renegar de los mandatos sociales, a tomar distancia de la subjetividad femenina hegemónica, y, en consecuencia, las invita a asumir una subjetividad propia y singular, o sea, parafraseando a la autora, una personalidad feminista. Esta cita sintetiza la visión de Storni frente al colectivo femenino, ya que, por un lado, es coherente con la crítica que ella misma realiza de los tipos femeninos en las crónicas, como vimos en el capítulo tercero, y, por otro lado, esta

es la certeza que subyace a la obra teatral “Dos mujeres / El amo del mundo” y al cuento “Cuca”, que analizaremos a lo largo de este capítulo. Por último, Storni privilegia el crecimiento subjetivo de las mujeres por sobre la demanda de derechos políticos o civiles, cuestión que coincide con la visión que Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli tienen sobre la problemática.

Retomando lo anterior, la conferencia se complementa con una serie de crónicas que demuestran el nivel de actualización que Storni tenía con respecto a la causa feminista, la intención de divulgarlo y la convicción de que era una cuestión que afectaba a ambos sexos. El sujeto de la enunciación, en las crónicas feministas, no asume una identidad femenina desde la que hablar, sino que, más bien, se apela al borramiento de la cronista femenina, apostando por una voz más bien neutral o que, al menos, no sobreactúa la feminidad. A su vez, el referente de los artículos se construye en base a dos aspectos: por un lado, están aquellos textos abocados a la descripción de la feminista como un tipo de mujer más, y, por otro, están los que se dedican a argumentar acerca de los derechos que beneficiarían a las mujeres (civiles, políticos, sociales). Con respecto al primero, el del estereotipo de la feminista, quisiera detenerme en dos crónicas que se oponen por el hecho de que, en una, se entroniza la imagen de la feminista y, en la otra, se la critica. Así, en “La médica”, Storni describe a este tipo como aquel que encabeza el movimiento feminista, a la vez que se ocupa de problemáticas sociales como la trata de blancas, entre otros. Este personaje alude a militantes, como Elvira Rawson, quienes formaron parte del inicio del movimiento feminista. Como se lee en la siguiente cita, Storni utiliza la mención a este tipo femenino, también, para reflexionar acerca de la condición subalterna de lo femenino.

Entre los tipos femeninos característicos de nuestro ambiente, la médica constituye uno de los más evolucionados. Médicas son, en efecto, casi todas las mujeres que en nuestro país encabezan el movimiento de ideas femenino más radical, y médicas son las que abordan las cuestiones más escabrosas: problema sexual, trata de blancas, etc. (...) Posiblemente nada ofenderá tanto a la mujer futura como que se diga despectivamente: “son cosas de mujeres”. Porque esta frase lapida la honestidad intelectual de la mujer; la caracteriza como cosa blanda y sin consistencia moral ideológica. `Cosas de mujeres` son todos esos escamoteos, aparentemente sin importancia, permitidos a la honestidad espiritual femenina sin que sufra falla esta honestidad. (Storni, “La médica”)³⁹

³⁹ Aclaración formal: Excepto indicación contraria, cuando se realiza una cita textual de las crónicas de Storni, se acompañará con la indicación “(apellido, título de la crónica)” y cuando se aluda o se mencione una crónica, no habrá mayor referencia porque los datos completos estarán en la bibliografía bajo el título “Fuentes consultadas”.

Storni, a tono con el discurso feminista de su época, se detiene en la cuestión de la moral para sostener que, a la hipocresía de la mujer de clase media, le sobrevendrá una nueva moral, la de la mujer moderna y emancipada. En este sentido, la clave de la cuestión está en la independencia económica de la mujer, que pasa por su realización profesional, como dice en “La complejidad femenina”, porque, en caso contrario, aquella queda atada a la relación de sometimiento al varón y, entonces, condenada a reproducir el estereotipo de la subjetividad femenina hegemónica. Así, la indignación de la escritora, que se oculta tras el uso de la ironía, va más allá de la obtención de derechos: el problema es el crecimiento subjetivo de la mujer, que, por otro lado, es la preocupación real de Storni. Por eso, así como, por un lado, valora a la mujer que enfrenta una responsabilidad profesional y moral como la médica feminista, por otro, compara con un ornitorrinco a la que se dice feminista, pero recurre a la pose de la subalterna – finge ser débil, se infantiliza, busca seducir- en pos de la aprobación masculina.

Por defensora que sea de los derechos de la mujer, no puedo menos que encontrar desagradable cierto elemento que emerge del feminismo y que, bien considerado, no es más que una combinación torpe de la vieja habilidad femenina con retazos intelectuales. (...) La señora es bella y cuando el talento se le acaba, emplea graciosamente los ojos, dice cuatro cosas nebulosas, inventa extravagancias, se le escapan estulteces... En fin, su persona femenina triunfa en nombre de un feminismo que ella se inventa, pues tales artes nacieron con Eva, y el verdadero feminismo que busca la dignificación de la mujer, que tiende a elevarla por sobre el instinto, sufre una baja, mientras que la activa dama logra un artículo en un diario o revista, y el mundo sabe que existe. (Storni “El feminismo perfumado”)

En cuanto a los derechos políticos, Storni no está plenamente convencida de que el sufragio femenino sea un objetivo de lucha, por dos razones: por un lado, sostiene que las mujeres aún no están preparadas para votar, y, por otro, considera que hay una cuestión más urgente, la de los derechos civiles. Respecto del primer argumento, éste era parte de los debates del feminismo ya que, así como Julieta Lanteri bregaba por el voto, otras feministas consideraban que la mujer había sido educada de un modo muy superficial, razón por la que no estaba preparada para votar. Storni continúa con ciertas ideas, que provienen de las primeras feministas, quienes, por lo general, eran profesionales y tenían una situación económica que les permitía mantenerse en contacto con el feminismo internacional. Puede decirse que conforman un feminismo intelectual, con fe en el progreso, que desea arremeter contra la frivolidad y la ignorancia que caracteriza a la mayoría de las mujeres. Justamente, es la distancia intelectual que notan

las feministas respecto del colectivo femenino, la razón por la que no hay un acuerdo pleno respecto del derecho femenino al sufragio. Es más, en “Un simulacro de voto”, Storni deja entrever que la cuestión del sufragio está relacionada con intereses políticos ajenos al reconocimiento de la igualdad entre los sexos. No obstante, Storni conoce al grupo que lidera Julieta Lanteri e, incluso, le dedica una crónica a uno de los ensayos de sufragio femenino, que ésta lleva adelante, en la ciudad de Buenos Aires. En cuanto a los derechos civiles, sancionados recién en 1926, la posición de Storni es positiva, como se puede leer en la crónica que le dedica al proyecto de ley de Del Valle Ibarlucea⁴⁰ (Storni “Derechos civiles femeninos”), quien propone el reconocimiento de aquéllos para las mujeres.

En síntesis, la voz política de Storni se nutre y discute con las ideas del feminismo de la época, las que se recogen en las actas del *1º Congreso Femenino* de 1910. (S/A, 2008) Además, participa de los temas de debate del feminismo, al que asimila a las esferas intelectuales. Si bien el feminismo, para Storni, no es ni muy temible, ni muy celebrable, sí lo considera parte de la evolución de la sociedad, junto con el avance del socialismo. En este sentido, Storni menciona en reiteradas oportunidades a la mujer del futuro como la que no está bajo la tutela masculina, es decir, la mujer emancipada; y esta confianza en la mujer nueva, producto de la sociedad moderna, predomina tanto en la primera etapa del feminismo argentino como en el pensamiento de Storni. Es más, el estereotipo de la *mujer doméstica* que, según Storni, comprende a la mujer provinciana, a la porteña de clase media, sin formación, casadera, frívola y superficial, como ícono del atraso de la sociedad, es el mismo tipo femenino que describe críticamente Elvira López en su tesis doctoral sobre el movimiento feminista de 1901 (López, 2010), cuestión que ya he mencionado en el capítulo segundo.

5.2 Contrapunto arquetípico en “Dos mujeres / El amo del mundo” (1927) de Alfonsina Storni y *Las descentradas* (1929) de Salvadora Medina Onrubia.

Estas ideas sobre la subjetividad femenina se transforman en el conflicto central de una obra, “Dos mujeres / El amo del mundo”⁴¹ (1927), que escribe y estrena en 1927,

⁴⁰ Para más desarrollo acerca del rol que ocupó Del Valle Ibarlucea en relación con el sufragio femenino, ver Becerra, 2009.

⁴¹ Cabe aclarar que Storni tituló, la obra, “Dos mujeres”, pero, cuando fue estrenada, su director le cambió el nombre y le puso “El amo del mundo”, razón por la que, en adelante, la denominó con ambos nombres.

es decir, dos años antes que *Las descentradas* (1929) de Salvadora Medina Onrubia, lo que es el primer indicio de varias coincidencias entre las obras. No está demás recordar que ambas escritoras eran amigas entre sí, que asumían posiciones políticas claras y que compartían la adhesión al feminismo. Estos datos se resignifican cuando, al leer ambas obras, se comprueba que son significativamente parecidas. En realidad, pareciera que fueran el resultado de una reflexión común acerca del dilema que suponía asumir una subjetividad femenina antihegemónica, en aquel momento. En otras palabras, el conflicto, en ambos relatos, es el dilema entre dos mujeres por un hombre, pero la trama no gira tanto sobre la relación amorosa sino, más bien, sobre la relación entre las dos mujeres que son amigas, a pesar de que poseen personalidades opuestas: una, es la que se inviste del rol de la *mujer doméstica* y la otra, es la que intenta desviarse de esa identidad para imponer una forma de ser propia, o sea, una vida más allá de los mandatos sociales.

Otro aspecto coincidente es que son obras que contienen, no sólo una profunda reflexión sobre la subjetividad femenina sino, también, elementos autobiográficos, ya que ambas escritoras han vivido fuera de los ideales de la domesticidad. Es decir que, retomando lo desarrollado en el capítulo dos, respecto de lo que se espera de una mujer joven, ambas hicieron exactamente lo contrario: por un lado, se resistieron al matrimonio y tuvieron hijos siendo solteras; y, por otro lado, se integraron a un campo intelectual predominantemente masculino, en donde la inserción de una mujer implicaba el constante señalamiento de la condición sexual por sobre las aptitudes literarias. Bajo estas características, ellas vivieron un modo de ser mujer que resistió clara y explícitamente a los mandatos sociales y, en cierta manera, estas obras son el resultado de una profunda cavilación sobre la propia experiencia de vida. En este marco, antes de entrar en las obras mismas, quisiera mencionar un problema que me parece importante traer a colación, si bien fue abordado, mayormente, en el segundo capítulo. Me refiero al problema de la recepción crítica de la producción escrita por mujeres, porque es particularmente interesante analizar cómo fue recibida la obra de Storni.

El 10 de marzo de 1927, la compañía de Fanny Brena estrena, en el teatro *Cervantes* de la ciudad de Buenos Aires, “Dos mujeres / El amo del mundo”, la que, además, fue publicada en la revista *Bambalinas* N° 470. Por decisión del director de la obra, en lugar de titularse “Dos mujeres”, se la denominó “El amo del mundo”. El cambio es un indicio del punto de vista desde el que se leyó la obra, ya que Storni la tituló así, porque consideraba que el conflicto central de la misma era el enfrentamiento

entre dos tipos femeninos opuestos y, al cambiarlo por “El amo del mundo”, se ubica en el centro del conflicto al varón. La razón que adujo el director es que se iba a estrenar otra obra con ese título, pero, más allá de ello, es significativo el cambio del referente principal, porque en él reside el diálogo de sordos en que derivó la polémica generada a partir del estreno de la obra.

Según comenta Conrado Nalé Roxlo (1964), en la biografía de la escritora, al estreno acuden las grandes personalidades del mundo literario y político, entre ellas asiste, por ejemplo, el presidente de la Nación, Marcelo Torcuato de Alvear. Sin embargo, tres días más tarde, la obra se baja de cartel y se la considera un fracaso no sólo por la falta de respuesta del público (esto es lo que afirma Nalé Roxlo (1964), aunque Salomone (2006) sostiene que tuvo bastante afluencia) sino, también, por las pésimas críticas que se escriben en diarios y revistas. Como explican Galán-Gliemmo, (2002) desde el diario *Crítica* se la considera un conjunto de diálogos que, por su estilo, solo puede interesarle a un público selecto y elitista, y no al público masivo. Otra crítica de la obra es la que se publica en *La Nación*, y en esta se destaca una cuestión más ética que estética: se considera que el tema de la obra es poco original y que, en realidad, es un panfleto en contra de los hombres y a favor de las mujeres malvadas. (Galán-Gliemmo, 2002) El escándalo, en el ambiente teatral y literario, fue de tal envergadura que, aún en 1933, en un artículo dedicado a retratar a Storni, la autora, Adelia Di Carlo, menciona la obra haciendo la siguiente alusión: “la crítica opuso sus reparos a la obra y las opiniones que suscitó fueron apasionadas y dispares.” (Di Carlo, Adelia “Mujeres de actuación destacada: Alfonsina Storni”, *Caras y Caretas*)

Storni responde a estas críticas en dos ocasiones: primero, en *La Nación* (Storni, “Aclaraciones sobre *El amo del mundo*”, 14-03-27 en Storni, 1999) y, un mes después, en la revista *Nosotros* (“Entretelones de un estreno” en Storni, 1999). A las clásicas contradicciones y enfrentamientos entre autor y director ante una puesta en escena, Storni, en el primer artículo, agrega una serie de explicaciones acerca de las diferentes razones y mezclas de intereses extra – dramáticos, por los que se modificó el título de la obra e, incluso, aduce argumentos que pretenden explicar la mala recepción de la crítica teatral. Más allá de las intrigas en juego, está claro, por el tono de la escritura de Storni, que la autora estaba acostumbrada a la polémica. En el artículo publicado en *Nosotros*, y titulado “Entretelones de un estreno”, ella se detiene en explicar cómo fue que aceptó que el Sr. Bengoa dirija su obra. Comenta acerca de la confianza que le tuvo al principio y su enorme desilusión al ver, en los ensayos, que había cambiado bastante la obra.

Además, relata que cuando ella le manifiesta sus disidencias, él le responde, para asombro de la autora, que el problema es que comprendió la obra mejor que ella. Luego, aborda los planteos de la crítica y los contrargumenta. Por ejemplo, retoma la acusación de un conocido crítico del ambiente, Edmundo Guibourg, quien desde el diario *Crítica* la acusa de denigración del sexo masculino, para responderle, con un agudo sentido del humor: “¡Ah Guibourg, Guibourg! ¡Me he pasado la vida cantando al hombre! ¡Trescientas poesías de amor, Guibourg, trescientas, todas dedicadas al bello animal razonador!” (Storni, “Entretelones de un estreno” en Storni, 1999: 1101). Y culmina preguntándose por qué si los hombres eran tan susceptibles, ante aquellos trescientos poemas, ninguno le agradeció ni un verso.

Más allá del sarcasmo que se lee en esa respuesta, Storni responde a la acusación de que ella está denigrando al sexo masculino, manifestando que, en verdad, está siendo mal leída por sus contemporáneos:

En mi comedia he querido, solamente, ir en contra de la mujer frívola, presentarla como suele ser, llena de pequeñas trampas, de minucias que la enlodan realmente, pero con un lodo menudo, disimulado, tolerado, que el hombre no advierte, es casi un estímulo para sus sentidos. Como contraste le he opuesto una mujer de carácter y de responsabilidad, cualidades que, si la elevan como individuo moral, la restan como tipo específico de mujer en los conflictos del instinto. (Storni, “Entretelones de un estreno” en Storni, 1999: 1101)

Storni observa las relaciones humanas por fuera de “las limitaciones de su sexo” y, así, se encuentra con la misma realidad que Arlt narra en las aguafuertes, es decir, con “hombres y mujeres en posición de lucha; ellos, por obtener golosinas de placer; ellas, por lograr quien las alimente” (Storni, 1999: 1102). Por eso afirma que “si el hombre es más egoísta que la mujer, ésta es más deshonesto, en líneas generales, que aquél, ya que debe luchar con armas de ser sometido: la simulación, la astucia, el cálculo.” (Storni, 1999: 1103) Aún corriendo el riesgo de abusar de las citas textuales, en este caso se justifican debido a que son una muestra clara de un pensamiento bastante profundo sobre la problemática. Incluso, estos argumentos no son demasiado diferentes de los que hemos leído en las aguafuertes arltianas, sin embargo, la diferencia es que Storni parte de un pensamiento feminista, que le permite tener una perspectiva más social del problema.

Los críticos literarios de la época, por otra parte, más que detectar en la obra la crítica a la subjetividad femenina, siguiendo una línea interpretativa falocéntrica, observan un ataque a la masculinidad. Así, Nalé Roxlo afirma que la obra es una

trasposición del poema “Tú me quieres blanca” y Roberto Giusti, desde *Nosotros*, dice que “La poetisa seguía confesándose en el teatro y descargando los agravios de su sexo contra el hombre, como lo había hecho en sus líricas” (Citado por Nalé Roxlo, 1964: 115) En conclusión, el paso de “Dos mujeres” a “El amo del mundo”, señala el camino del predominio de una lectura, que impide percibir la crítica hacia los estereotipos femeninos y que, al contrario, encasilla la obra bajo el rótulo de la guerra entre los sexos.

Dos años más tarde del polémico estreno de Alfonsina Storni, *Las descentradas* (1929), de Salvadora Medina Onrubia, sube a escena, aunque no causa tanto revuelo. La obra inicia la temporada anual, un 9 de marzo de 1929, en el teatro *Ideal*, y la compañía que la lleva a escena es *Artistas Unidos*. La recepción de la obra fue despareja, ya que si, por un lado, fue muy bien recibida desde la revista *Comoedia*, como explican Joffe-Sanz (2008), por otro, la crónica teatral de *Caras y Caretas* es más bien desfavorable, ya que Agustín Remón (ver referencias en la bibliografía) considera que es demasiado larga y que sólo el segundo acto vale la pena, pero no realiza ningún otro comentario sobre el argumento ni sobre la autora.

A mitad de camino entre las obras de fuertes tesis sociales, que predominan en 1910, y las obras polémicas del *Teatro del pueblo* de 1930, se hallan los dramas de Storni y Medina Onrubia, que retoman procedimientos propios de las primeras. En 1920, a pesar del incipiente desarrollo del cine, el teatro seguía siendo un fenómeno social y cultural importante, y ambas obras fueron estrenadas en el marco del teatro oficial. Haciendo un poco de historia, no está demás recordar que, en las primeras décadas del siglo XX, el teatro nacional transita un cambio que abarca desde el realismo finisecular – en obras tales como *¡Al campo!* De Nicolás Granada, y *La piedra del escándalo* de Martín Coronado – hacia el naturalismo incipiente, que introducía una mirada crítica sobre la realidad. En este sentido, la obra *M' hijo el doctor* (1903) de Florencio Sánchez, es un buen ejemplo de la fusión entre un realismo, que apela al uso de recursos del melodrama y a elementos costumbristas, y ciertos estereotipos humanos propios del naturalismo. Por otra parte, de la mano de Armando Discépolo, el realismo deviene en grotesco, lo que conlleva la animalización de los personajes y una visión escéptica sobre la realidad política. Pensemos, por ejemplo, en *Stéfano*, obra emblemática de Discépolo, que explicita el fracaso del supuesto ascenso social de los inmigrantes, y en la que su protagonista, Stéfano, completamente humillado, termina la obra en cuatro patas y balando como una oveja. Tanto por la visión escéptica de la

realidad social como por la adscripción al grotesco, la producción de Discépolo tiene muchos puntos en común con la narrativa de Arlt, cuestión que, entre otros, David Viñas ha analizado profusamente. (Viñas 1974, 1985, 2006)

Ahora bien, en forma paralela al grotesco, se desarrolla lo que se denominó como el teatro de tesis social, que cumplió una función pedagógica y concientizadora relevante respecto del arquetipo del inmigrante, ya que pretendía derrocar los prejuicios sociales existentes.⁴² (Aisemberg- Sanz en Pellettieri, 1999) Este género dramático se denominó “obra de tesis”, por el hecho de que coloca en primer plano la idea que se quiere problematizar o transmitir, dejando en un segundo plano a la trama misma. O sea, que los personajes tienen parlamentos que están más orientados a desarrollar una postura política o un punto de vista frente al conflicto, que a continuar la trama en la que están inmersos. Además, este tipo de teatro era criticado porque abusaba de un realismo de observación costumbrista que supeditaba la tesis a la acción. Recién en 1930, con la creación del *Teatro del pueblo*, surge una producción ligada al teatro independiente que resignifica la misión didáctica de éste, mediante las sesiones de “Teatro polémico” que coordinaba Leónidas Barletta, aunque la intención, en este caso, no era tan moralizante como provocadora, ya que tenía el objetivo de generar un pensamiento crítico. Por último, cabe aclarar que bajo el rótulo de “Teatro polémico” es que Nicolás Olivari estrenó la obra “La pierna de plomo” y Roberto Arlt, “El humillado”, basado en un capítulo de *Los siete locos*.

Por otra parte, si se retoman las categorías sobre la escritura de mujeres propuestas por Redondo Goicoechea (2001) y por Showalter (1981), las piezas de Medina Onrubia y Storni, aparte de retomar principios del teatro de tesis, responden, también, a los lineamientos de la escritura feminista, porque coinciden en el planteo de un conflicto que supone la resistencia de los personajes femeninos al reglamento de género.

⁴² Como explican Aisemberg – Sanz, en el artículo “La antinomia inmigrante/criollo en el teatro de tesis social” (Aisemberg- Sanz en Pellettieri, 1999) en este género teatral se oponen estereotipos humanos con el objetivo de evidenciar los prejuicios que subyacen en el imaginario social. Además, se caracteriza por buscar el equilibrio entre el melodrama y el realismo costumbrista mediante el artificio de la coincidencia abusiva, el uso de la lengua popular y el motivo de los prejuicios sociales. Puede decirse, siguiendo el desarrollo de Cazap- Masa (2002), que los dramaturgos, movidos por inquietudes sociales o filosóficas, se concentran en dichos prejuicios sociales con el objetivo de ubicarlos en el centro de la escena y criticarlos. Las autoras mencionan, así, obras tales como *La mujer de Ulises* (1918) de José González Castillo, *Las de Barranco* (1908) de Gregorio de Laferrère, a las que puede agregarse otras como las de Florencio Sánchez.

En cuanto a la trama argumental, “Dos mujeres/ El amo del mundo” contiene una historia que se desarrolla casi completamente en la casa de la protagonista, Márgara, quien tiene 30 años y vive con Zarcillo y Carlitos. Los tres forman una familia poco tradicional: Zarcillo es una muchacha de 18 años que fue abandonada por su madre, razón por la que Márgara le da cobijo y la quiere como una hermana menor. Carlitos es un adolescente, al que ella crió de pequeño, sin que él supiera que, en verdad, era su hijo. El otro protagonista, fuera del ámbito familiar, y que desencadena el conflicto, es Claudio, de unos 40 años, amigo de la casa. Sintéticamente, al inicio de la obra, él le propone casamiento a Márgara, ella le confiesa que Carlitos es hijo suyo y él se ofende porque siente que ella lo engañó. Ahora, si bien Márgara no se asombra frente a la reacción de Claudio, se siente incomprendida por él y por la sociedad; así, mientras ella se siente dolida porque su sinceridad fue la causa del abandono de Claudio, ayuda a Zarcillo en el ocultamiento de un flirt que ella tuvo con un vecino. La preocupación de Zarcillo es quemar unas cartas de esta historia anterior para entregarse a Claudio, ahora libre, con quien logra casarse. Entonces, sobre el final, Márgara le confiesa a Carlitos que es su hijo, él la acepta emocionado y, luego de la boda entre Claudio y Zarcillo, madre e hijo emprenden un largo viaje a Europa.

En *Las descentradas*, de Medina Onrubia, la trama es la siguiente: Elvira es una mujer de treinta años, amiga de Gracia, que tiene veinte. Elvira está casada con un ministro, López Torres, con quien tiene una pésima relación. Por otro lado, Gracia está de novia con un joven que es periodista y, justamente, la historia comienza con la escena del compromiso entre ellos, en la casa de la joven. En ese acontecimiento, Elvira conoce a Juan Carlos, prometido de Gracia, que, además, resulta ser el periodista que recibía la información que Elvira le pasaba sobre los negociados de López Torres. Juan Carlos, entonces, se encuentra con estos dos estereotipos femeninos opuestos: la niña a la que debe proteger y cortejar, y la mujer emancipada con la que puede compartir opiniones y experiencias de vida, de igual a igual. Ambos, Juan Carlos y Elvira, se enamoran. Así, Elvira se halla ante el dilema de defender su amor por Juan Carlos o su fidelidad por Gracia. Se decide por esta última, le miente a Juan Carlos sobre sus sentimientos y, al igual que Márgara, se va a Europa.

Las descentradas es una obra que mezcla procedimientos del realismo, en la descripción verosímil de los personajes, por ejemplo, y del melodrama, mediante la intriga amorosa que coloca a los personajes ante situaciones trágicas. En “Dos mujeres/ El amo del mundo”, también predomina la pretensión de realismo pero, a diferencia

aquella, y a pesar de que el conflicto es amoroso, no se recurre al melodrama; es más, el amor en sí mismo es una elisión significativa, con lo cual queda en sobrerrelieve la pretensión crítica de la obra, mucho más cercana, así, del teatro de tesis social.

La verosimilitud de las obras se construye no sólo desde los personajes, sino también desde la escenografía. En *Las descentradas*, el uso de la didascalia es escueto y alude a cuestiones muy puntuales sobre la vestimenta o los objetos de la escena. La obra está dividida en tres actos y cada uno se desenvuelve en un lugar diferente: el primero se desarrolla en el hall de los Meruer, el segundo, en una habitación de hotel y el tercero, en la casa de Gloria Brena. El hall del inicio se destaca por sus objetos lujosos y sillones en los que conversan los personajes, lo que contrasta con la austeridad de la habitación del hotel, en el segundo acto, y el desordenado ambiente del living de Gloria Brena, en el tercero. En este sentido, la escasa señalización del espacio escénico apunta a traducir valores de la clase social representada: el hall de los Meruer evidencia que allí habita una familia bien constituida, de clase alta, y, en cambio, el saloncito de Gloria no ostenta lujo, sino que rezuma intelectualidad, ya que tiene un “artístico desorden” formado por sillones, almohadones flores, cigarrillos y libros. La obra no tiene una marcación temporal precisa, pero se deduce que se desarrolla en el presente, ya que sus personajes son claramente reconocibles en la época. El cambio de ambiente se señala, también, a través de los personajes secundarios: en el hall de los Meruer siempre hay una “chinita” que ceba mate y un chofer que trae o lleva a los personajes principales; en el hotel hay un mucamo gallego, marcadamente vulgar y molesto; y en la casa de Gloria no hay quien resuelva las cuestiones domésticas. Aparte de la escenografía, la vestimenta, los hábitos y el lenguaje de los personajes reflejan la vida cotidiana de la clase alta o media-alta, en la que el dinero no es un problema. A su vez, el lenguaje de los personajes es culto, y, en ciertos momentos, Elvira usa términos del lunfardo, lo que es visto como una excentricidad por parte de los otros.

Las didascalias en “Dos mujeres/ El amo del mundo” sí son relevantes, ya que explicitan no sólo la escenografía o la utilería sino, también, las características arquetípicas de los personajes. El escenario principal de la obra es la sala de estar de la casa de Márgara que, como la de Gloria, no es lujosa sino, más bien, propia de una clase media intelectual. No es tradicional sino moderna, con “severo gusto artístico” y “anaqueles con libros en las paredes”, razón por la que “se respira un ambiente intelectual de gustos sobrios”. (Storni, 1999:1121) La descripción de los personajes principales es un signo claro de la pretensión didáctica o moral de la obra, ya que no se

detiene tanto en la vestimenta como en el carácter de cada uno. Así, Márgara es bella pero sobria, de “mirada penetrante inteligente, de ser hecha a ejercicio de la lectura y a la observación de la vida desde puntos de vista superiores. (...) Ella es, en el conflicto, la mujer que escapa a su ambiente y lo supera.”. (Storni, 1999: 1119) Zarcillo, por el contrario, es un personaje comparable a la niña inútil, la chica loro de las crónicas de Storni, ya que se viste a la moda y su inteligencia se haya puesta “al servicio de sus intereses femeninos”: es astuta, calculadora y finge una debilidad que usa “para domar a los que son más fuertes que ella”. “Ella es, en el conflicto, la que penetra su ambiente, se amolda a él y lo usufructúa”. (Storni, 1999: 1119) Por último, Claudio es “rico y aburrido de su existencia”, “Por ser hombre se cree un poco el amo del mundo”. La mujer puede ser, a su lado, el capricho, la distracción y hasta la locura, pero nunca el otro ser de igual limpieza moral.” (Storni, 1999: 1119) Así, Claudio concentra las características del arquetipo viril (Moreno, 1986), o sea, de la masculinidad hegemónica.

El aspecto más significativo por el que ambas obras parecen dos variaciones sobre un mismo problema, es el siguiente: en cada pieza, sus protagonistas son dos mujeres que asumen arquetipos opuestos y están unidas por una entrañable amistad. Las mujeres mayores - Elvira y Márgara - son transgresoras porque pretenden romper con los mandatos falogocéntricos que pesan sobre ellas. Es decir que encarnan una identidad contrahegemónica, constituyendo personajes relativamente nuevos, o poco frecuentes en la literatura, y, a su vez, retoman elementos propios del feminismo de la época. Además, las dos mujeres tienen cierta formación intelectual, han leído buena literatura, van al teatro y están al tanto de lo que sucede en el país y en el mundo. Más puntualmente, Márgara es una asidua lectora de la biblioteca que heredó de su padre, y Elvira hace acotaciones irónicas que dan cuenta de un saber letrado, aparte de que está inserta en el ámbito intelectual y periodístico. En otras palabras, en Márgara, al igual que en Elvira, confluye el intelectualismo con el conflicto con el medio (Salomone, 2006). Ambas representan un modelo de mujer moderna, que, a su vez, coincide, con las características de las autoras, de lo cual podemos deducir que Elvira y Márgara son personajes bastante autorreferenciales. Por otro lado, las más jóvenes - Gracia y Zarcillo- son las que reproducen la ideología de la domesticidad, asumiendo una subjetividad que no es más que un efecto de las tecnologías de género, y representan el tipo femenino al que las autoras están criticando.

En *Las descentradas*, la madre de Gracia encarna el tipo femenino de la maternidad hegemónica, pero sin el matiz negativo que se ha señalado en algunos personajes maternos de las crónicas de Storni, o en las suegras de la narrativa de Arlt. No obstante, ella es la que indica y controla la realización de los mandatos femeninos en cuanto a los ritos de noviazgo, los gestos y las vestimentas adecuadas. Ejemplo de ello es que está organizando la reunión del compromiso entre Juan Carlos y Gracia y es, también, la que sabe manejar a los sirvientes, la que controla la adecuación de su hija a las normas sociales y la que tolera tanto a Elvira como a Gloria. Si la madre de Gracia es el modelo positivo de la *mujer doméstica*, la de Zarcillo, en “Dos mujeres/ El amo del mundo”, es su cara opuesta: es la prostituta, la que prefirió entregarse a los hombres, y, junto con ello, abandonó a su hija en la casa de Márgara. En síntesis, en ambas obras, en un segundo plano, encontramos que la figura de la madre está complejizada por la asunción de las dos formas hegemónicas de la subjetividad femenina: la esposa y la prostituta. Son personajes secundarios, que no afectan a la trama, pero que sirven para distinguirlos de la reconfiguración de la figura materna que proponen las piezas.

Por otra parte, Gracia es la joven casadera, al igual que Zarcillo, pero sin la astucia de ésta. Su personalidad, como la de Zarcillo, es la de una joven muy aniñada, mimada por sus padres y protegida por los varones. Ella no domina otro espacio que el de la casa materna, conoce a Juan Carlos en el living de su casa, y allí se enamoran. Una sutil diferencia, entre ambas, sin embargo, es que Gracia es ingenua y bondadosa, en cambio, Zarcillo es astuta y, tanto su voz como su pose aniñada, no son más que partes de una estrategia de seducción que pretende ocultar las artimañas que lleva adelante para lograr su objetivo. A la vez, estas características distintas influyen en las consecuencias finales del conflicto: Zarcillo logra casarse y Gracia es abandonada, definitivamente, por Juan Carlos. A su vez, Zarcillo es una lectora ingenua, que confía en la literalidad de las palabras y en la importancia de la imagen. Como dice Salomone (2006), es la típica lectora de literatura de masas, que absorbe lo que lee sin capacidad crítica, y que no tiene ninguna distancia respecto de lo que consume.

En repetidas ocasiones se señaló que la subjetividad femenina hegemónica posee, entre sus características, la de ser consumidora acrítica de la literatura de masas, y, a su vez, este tipo de textos es parte de la ficción de la domesticidad y, por lo tanto, es funcional al falogocentrismo. Es más, este modelo de lectora es, como ya hemos visto, un personaje recurrente en González Tuñón y en Arlt, quienes percibieron el vínculo entre la joven casadera y la lectora de novelas semanales, que denota ingenuidad y

superficialidad. En este sentido, las novelas semanales funcionan como una literatura de evasión y/o de consuelo para las jóvenes pobres que esperan ser rescatadas por un hombre con un poder adquisitivo mayor. Sus tramas se focalizan en la subjetividad -el amor el deseo, la pasión -, construyendo un mundo de sentimientos explícitamente aislado de la política. Retomando conceptos ya desarrollados, (Armstrong, 1987) recordemos que la exclusión de lo político está directamente emparentada con la ideología de la domesticidad, funcional a la lógica falogocéntrica, que supone a la feminidad ligada solamente con el ámbito privado y el mundo de los afectos.

Zarcillo confía en el robo como un modo de salvación folletinesca, para resolver sus conflictos, como bien observa Masiello (1997). Ella tiene acceso a una sólida biblioteca, pero ésta no influye sobre su personalidad, atravesada por la lectura de las novelas semanales. Es más, al inicio de la obra, Carlitos le dice “Y a tí las novelas te tienen mal, vives repitiendo frases, como te dice Mágina” (Storni, 1999:1124), estableciendo que el habla de Zarcillo está contaminada por la repetición de enunciados que absorbe de la literatura para mujeres. Zarcillo, al igual que Gracia, repite y defiende los lugares comunes de la feminidad hegemónica y su comportamiento es de un añamamiento apenas exagerado (o evidentemente fingido), que le da autoridad para seducir a Claudio, mareándolo entre proponerle casamiento y decirle que se casará con Mágina. Ella misma se describe como un ser superficial: “Por lo demás, ¿qué haría yo con un hombre vacío como Ernesto? Para vacía me basto yo, para inútil también. Además soy pobre, soy un pegote para Mágina.” (Storni, 1999:1145) Mientras está llevando adelante las intrigas necesarias para lograr casarse con Claudio, ella actúa, ante él, el rol de la niña inútil y pobre que está esperando del hombre que complete su identidad, haciéndose cargo de ella. Ejemplo de ello es el diálogo que mantiene con Claudio, en el que él le pregunta si manejaría un auto, y ella le responde que no, porque prefiere dejarse llevar por otro. Respecto del hombre, Zarcillo hace explícita la posición inferiorizada en la que está, y envidia el poder de los hombres, por eso desea ser varón, inaugurando la lógica de la guerra entre los sexos del siguiente modo:

Zarcillo: Usted está orgulloso de ser hombre, señor Ochoa. Orgulloso de sus tacos bajos, de llevar un par de puños con gemelos y de ser el amo del mundo...

Mágina: Zarcillo, te prohíbo que sigas hablando. Abusas de gracias y monadas.

Zarcillo: Y lo peor del caso es que el señor tiene razón de estar orgulloso de ser hombre. A veces me dan ganas de llorar a los gritos. Mágina, el mundo está mal hecho... (con intención dirigida hacia Ernesto) Yo no quiero ser mujer me repugna ser mujer, yo sé lo que digo... (Storni, 1999: 1139)

Así, Zarcillo es la que pone en juego las argucias femeninas, es la que llora cuando no logra su cometido y, a la vez, la que desea ocupar el lugar del hombre, porque reconoce perfectamente la relación de poder entre los géneros. Ahora bien, Storni, al poner esas palabras en boca de Zarcillo, está ubicando al estereotipo de la mujer que amenaza el territorio masculino, dentro del discurso hegemónico, es decir, como una característica de la *mujer doméstica*. Es interesante esta estrategia de Storni porque, por un lado, es una respuesta de la autora ante el mito, instalado en el imaginario social, de que las mujeres pretendían invadir el lugar de los hombres, al querer votar, por ejemplo, lo cual suponía el riesgo de una pronta masculinización de la mujer o, en otras palabras, una pérdida de feminidad. Por otro lado, Storni toma distancia de estas ideas y asume una postura feminista que se comprende en el marco del feminismo de la diferencia porque ella propone, a través de Márgara, reconfigurar la subjetividad femenina en sí misma, es decir, repensar la realización personal, la maternidad, la amistad entre mujeres, la relación con los hombres, desde una perspectiva que se desvía del falogocentrismo. En este aspecto, coincide con Medina Onrubia quien, como veremos luego, también, manifiesta una posición feminista que no quiere obtener “los derechos de los hombres” sino revisar el ser femenino.

Por otra parte, en ambas obras, el varón-pretendiente es el que desata el conflicto, ya que se coloca entre ambas mujeres y hace temblar la solidez de la relación, sin embargo, en ninguno de los dos casos hay enfrentamientos entre las mujeres, y la amistad perdura por sobre la resolución del conflicto. El varón es el que viene a realizar el mandato social por el que toda mujer debe estar bajo la dependencia de un hombre. En ambos casos, ante el conflicto, la “descentrada” es la que toma la decisión de privilegiar la amistad con la otra mujer por sobre la relación con el varón. Para Elvira, el conflicto es que, al enamorarse de Juan Carlos, traiciona su amiga y es, por ser fiel a ella que huye de la relación con él. En este caso es interesante el desvío moral del personaje porque, al estar casada, en términos legales, ella está traicionando al marido, sin embargo, esto no tiene importancia para ella. Por el contrario, su preocupación se orienta hacia su amiga, que es a quien no quiere dañar. Es decir, que Elvira es indiferente ante la lógica falocéntrica que condena la traición al esposo (basta recordar las glosas de González Tuñón) y, al contrario, recrea la lógica feminista, al privilegiar la relación de fidelidad entre mujeres. En “Dos mujeres/ El amo del mundo” la situación es distinta, porque ni siquiera existe el amor o la pasión entre las parejas, aunque, sí sucede que Márgara privilegia su amor hacia Zarcillo.

Como vimos anteriormente, en las aguafuertes, Arlt asume un tono de denuncia para hacer evidente la hipocresía femenina, y, en *El amor brujo*, pone en acción todo su cinismo ante el supuesto engaño de Irene. Storni, ante la misma relación conflictiva entre los sexos, pone a prueba al hombre, planteándole ambas opciones, es decir, la sinceridad o la hipocresía respecto de la vida sexual de las mujeres. Así, Mágina se sincera con Claudio y le confiesa que tiene un hijo. Ante un hijo de padre desconocido, como se decía en la época, Claudio la abandona, herido en su virilidad, pero sin el cinismo de Balder. Es más, digo que es una herida en la virilidad porque lo que le duele al varón es no ser el primer hombre en la vida sexual de la mujer, nada más. Al contrario de Mágina, Zarcillo lleva adelante las artimañas necesarias para ocultar su relación anterior, ante Claudio y, así, logra casarse con él. Zarcillo defiende su postura manifestando que es necesario simular, fingir ingenuidad, y, por eso, oculta su pasado. Storni, por un lado, demuestra que la mujer finge pureza debido a una imposición social y, por otro, afirma que el hombre exige esa simulación para continuar con la farsa del noviazgo y del matrimonio. En otras palabras, coincide con el punto de vista de Arlt frente a estas relaciones; no obstante, no lo hace desde la guerra entre los sexos, sino que involucra a ambos sexos, o sea que ratifica que ambos son igualmente cómplices de la ideología de la domesticidad. Es más, cuando Mágina le pregunta a Zarcillo, si está enamorada, ella expresa su sentimiento de felicidad a través del discurso de la domesticidad: “¡Te juro que seré una excelente ama de casa; no hallarás en el mundo un nido tan original como el mío!” (Storni, 1999:1187) A pesar de que el conflicto de la obra es propio del melodrama (los obstáculos que impiden la unión de la pareja), Storni apunta a borrar cualquier signo de amor entre los sexos. Más aún, hay amor entre las amigas, entre madre e hijo, sin embargo, en lo que es el núcleo de la historia, el amor está ausente, con lo cual se acentúa la tesis subyacente de que el matrimonio es un mero contrato social y sexual, independiente de él. Además, Claudio en ningún momento enuncia una retórica amorosa ante ninguna de las dos mujeres, desnudando la conveniencia de la unión matrimonial. Es más, él se dirige a Zarcillo, con un estilo paternal desde el que, en lugar de palabras de amor, le salen represalias ante la insolencia de la joven, o bien, satisface cualquier capricho que tenga la joven, como si fuera una niña caprichosa. Al contrario, cuando Claudio se dirige a Mágina, le habla como a un par suyo, cuestión que resalta el infantilismo de Zarcillo. Y, ante la propuesta de casamiento, Claudio le propone a Mágina un pacto de conveniencia mutua porque, según su punto de vista, ella podría ocuparse de lo doméstico y él, a cambio, podría

mantenerla económicamente. Entonces, no se juega el amor sino la adaptación, o no, a los hábitos y costumbres de la domesticidad. En el diálogo entre ellos, sin embargo es evidente que Mágina se resiste a asumir el lugar subordinado que le espera como esposa. Por otra parte, Claudio intenta seducir a Mágina, halagándola, pero ella retruca con ironías que dejan a la luz la falta de sinceridad de Claudio. Para él, el casamiento, al contrario de los personajes de Arlt, es una inversión económica conveniente. Sin embargo, hay algo más: “Lo que más me atrae en usted es lo imposible que hay en usted misma. La seguridad de que nadie la tendrá nunca completamente.” (Storni, 1999: 1149) Lo que evidencia que Claudio desea demostrar que puede someter a la “mujer imposible”, probando, así, su hipótesis de que toda mujer necesita estar bajo el dominio de un varón. Está claro, en la trama, que Mágina no está enamorada de Claudio y sólo quiere llevar al extremo los límites de la masculinidad hegemónica mediante la confesión de su maternidad temprana. Entonces, lo desafía mediante el develamiento de su secreto, y, por su parte, Claudio pone en ejecución su propia performance identitaria falogocéntrica, dejando en evidencia sus prejuicios e hipocresía, sin el cinismo de Erdosain, pero apelando a la misma moral hipócrita de Balder.

A diferencia de lo que ocurre en la narrativa de Arlt, los personajes femeninos de Storni, son fuertes y se mantienen por fuera de la relación de poder entre los sexos. La autora expone el conflicto, despojado de pasiones, y casi podría afirmarse que aquél tiene un lugar secundario, porque la obra apunta más bien a demostrar el dilema de cada personaje en sí, y a hacerlos dialogar, con la excusa de una comedia de enredos. Por otra parte, la ausencia del énfasis en el melodrama, que, a veces, torna a la obra un poco lenta, funciona como una estrategia que apunta a realzar la artificialidad de las subjetividades sexuadas. Efectivamente, como venía haciendo ya en las crónicas, Storni enfatiza la artificialidad de todas las identidades de género, que sale a la luz a través de una representación subjetiva hiper estereotipada, la que se construye a partir de los mensajes recibidos desde los productos culturales que rodean a los personajes. (Masiello, 1997) En “Dos mujeres/ El amo del mundo”, la confesión es usada para poner en evidencia los prejuicios de la masculinidad falogocéntrica que, al igual que, en *El amor brujo*, derivan en el abandono de la mujer. Mágina, durante el diálogo con Claudio, varias veces le dice que él, a ella, no la conoce, lo que pone de manifiesto que la mirada masculina se reduce a la feminidad falogocéntrica, razón por la que no puede reconocer en Mágina, un modelo de feminidad alternativa. Este desconocimiento, en definitiva, es el que lleva el conflicto a un plano más subjetivo que amatorio.

Además, en los diálogos se detecta las diferencias entre la subjetividad femenina hegemónica y la resistente. La forma de hablar de Gracia y de Zarcillo es infantil, en tanto que ambas se expresan con matices aññados que, en el caso de Gracia, apuntan más bien a enfatizar su carácter inocente y, en cambio, en Zarcillo, realzan su astucia. Estas marcas se acentúan cuando cada una dialoga con su pretendiente, es decir, cuando asumen el rol de joven casadera. El aññamiento surge a través de las palabras, de los gestos, y, también, en el hecho de que la única preocupación que tiene cada una, es la del casamiento. A su vez, está acentuado, el tono infantil, por el modo en que los otros personajes se dirigen a ellas. Es más, así como Gracia es una dulce niña, Zarcillo es una niña endemoniada, que se pule las uñas, que lee folletines, que no sabe nada de lo que sucede en el mundo, fuera de sus relaciones familiares. Ella manifiesta su enojo con frases como “¡Ogro, ogro!; lo odio!” , o bien, grita “quiero casarme”, y se hace la ingenua, mientras seduce a Claudio.

En los diálogos entre Zarcillo, Mágina y Claudio es una constante la caracterización de la condición alterna del otro: Claudio le dice a Zarcillo que es una niña, a Mágina que es inteligente, Mágina le dice a Claudio que es egoísta, Zarcillo le dice a Claudio que él es el amo del mundo. Es decir, cada uno delimita su identidad en base a las características que el otro le adjudica. Pero, cuando es Claudio, el que define a la mujer, su voz es puesta en duda ya que Mágina, en varias ocasiones, le dice a Claudio que nunca la va a conocer profundamente. Esta serie de diálogos sobre las personalidades posee dos momentos de quiebre: uno es cuando Mágina le comunica que tiene un hijo y agrega que sabe que con esas dos palabras, se derrumba la imagen que él tiene de ella, y otro tiene lugar hacia el final, cuando ante una discusión con Claudio, ella concluye: “Sabe Usted, que cada día compruebo más el abismo mental que hay entre uno y otro sexo.” (Storni, 1999: 1176) Luego de esta expresión escéptica, Storni pone en boca de Mágina la tesis de la obra:

Yo soy más que una mujer: soy un ser humano. Y frente a Usted, porque no lo necesito, soy un ser libre. ¿Y sabe de dónde me llega mi libertad? De no sentirme íntimamente ofendida por un acto de amor. Lo miro de igual a igual. (Storni, 1999: 1177)

La incomunicación entre Mágina, en tanto mujer “descentrada”, y Claudio, que encarna el arquetipo viril, es tal que Claudio concluye que “cuando una mujer razona con la libertad que usted lo hace, no se la siente ya mujer... se ve al camarada.” (1179) Es decir, Claudio no puede ver en Mágina otra forma de subjetividad femenina, sino

que limita la personalidad de la mujer, a la lógica binaria: si es libre, razona y es inteligente, se la asocia con la identidad masculina. La limitación de Claudio es exactamente la misma que caracteriza al esposo de *La pierna de plomo*, de Nicolás Olivari, como dijimos en el capítulo anterior. Es decir, que la ceguera del androcentrismo les impide, a Claudio y al marido de la obra de Olivari, ver otro modelo subjetivo que no se atenga a la lógica falogocéntrica. Así, para Claudio, hablar con una mujer es dirigirse a un ser inferior, por eso, Zarcillo simula ser una niña para engrandecer la figura masculina. En cambio, Mágina no acepta estas reglas del juego y, así, sobreviene la incomunicación entre los sexos.

La relación de amistad entre Mágina y Zarcillo, y Elvira y Gracia puede pensarse bajo la figura del doble, debido a que ambas representan estereotipos opuestos: las mujeres jóvenes, Zarcillo y Gracia, son las que absorben, sin ninguna crítica, la identidad femenina y las adultas, Mágina y Elvira, son las que cuestionan los mandatos sociales, y viven el conflicto de asumir una identidad contra hegemónica. En este sentido, emerge, como procedimiento, el doble femenino que funciona como una instancia de aprendizaje subjetivo hacia otro modo de ser y, en consecuencia, otro tipo de relación entre mujeres. Mágina y Elvira son las que ya han tenido parejas, han trabajado, conocen gente, o sea, han tenido experiencias de vida fuera del ámbito familiar. Por el contrario, Zarcillo y Gracia son las que aún no salieron de la protección de la casa materna, las que están demasiado absorbidas por el deber ser femenino y no tienen demasiada experiencia de vida. Por eso, la experiencia es, entonces, lo que funda la diferencia en la relación entre las amigas. Las mujeres adultas mantienen una relación con las jóvenes, de amor, comprensión y hasta de cierta protección hacia ellas porque las aconsejan, escuchan sus preocupaciones, están atentas a sus necesidades e intentan transmitirles sus experiencias. Las jóvenes, más allá del cariño, básicamente, sienten admiración y respeto hacia las adultas.

Desde el feminismo de la diferencia, se ha reflexionado bastante sobre la subjetividad femenina propiamente dicha, o sea, sobre la manera de vivir una vida femenina propia y no interpelada por el patriarcado. La propuesta de Luisa Muraro (1994) es, precisamente, la de volver al vínculo madre – hija para, desde allí, crear una nueva relación basada en un orden simbólico distinto, y explícitamente vinculado con la experiencia, y con la lengua, al que denomina “Orden simbólico de la madre”. Estas ideas de Muraro me han hecho reflexionar acerca de la cercanía que hay entre el

concepto de *affidamento* y en el vínculo que une a las mujeres adultas con las jóvenes. Muraro denomina, así, a un modo de relación, en el marco del orden simbólico de la madre, en el que predomina el amor, la libertad y la disparidad entre ellas. Es decir, que no es una relación entre iguales, sino entre dos mujeres diferentes, y que mantienen una diferencia importante de edad, por la que se transforma en una relación casi maternal: la mujer más grande es la que guía, contiene y goza de autoridad sobre la más joven, y esta última deposita toda su confianza en ella, o sea, encuentra, en la otra mujer, respuestas que la contienen y desde la que se puede identificar. Desde mi punto de vista, pensar la relación entre las amigas como una relación de *affidamento* es iluminador y explica, aún mejor, la razón por la que tanto Elvira como Mágina privilegian el amor que sienten hacia la joven, por sobre cualquier otra relación. En este aspecto, es realmente significativo que, en las dos obras, surja esta relación de *affidamento* que se mantiene al margen de la competencia y el egoísmo propios de la relación entre mujeres bajo una lógica falogocéntrica.

En este sentido, Mágina encabeza otro modelo de familia y establece, con Zarcillo, una forma singular de maternidad que se desvía de la figura falogocéntrica madre – suegra, y, al contrario, que apuesta por una relación de amor y protección sin que suponga imponer modelos de conducta o de vida. En este sentido, la maternidad se caracteriza por la capacidad de dar y de ser liberadora. Así, respecto de la relación entre estas dos mujeres, el orden simbólico de la madre (Muraro, 1994) se evidencia en la distancia etaria entre ellas y, además, la madurez y la experiencia de la que materna, supone la asunción de una cierta consciencia política. Retomando lo anterior, la estructura familiar de Mágina no es nada convencional porque, entre otras cosas, no hay un hombre que actúe como jefe, es decir que no hay una figura masculina que asuma un rol autoritario, además de que los vínculos biológicos no son los preestablecidos. En este panorama, Claudio es el que aparece para imponer la voz de la ley, porque, ante la ausencia de una autoridad, él se siente en la obligación de establecer los límites morales y el control, especialmente sobre Zarcillo. Entonces, como se lee en la siguiente cita, mientras Mágina deja que Zarcillo viva libremente, Claudio le sugiere a aquella que es necesario controlar a la joven, a través de la censura sobre sus lecturas, por ejemplo:

Claudio: (A Mágina) Hay que vigilar a Zarcillo, moralmente; está en una edad peligrosa; suprimirle lecturas, seleccionárselas. No hay que dejar volar su imaginación.

Márgara: Veá, Claudio; en primer término, nada de lo que diga Zarcillo tiene real importancia; sus palabras, sus gestos, son, como en los niños, una necesidad de expansión; se va toda en palabras.

Claudio: Ya sé que es de una pasta moral excelente; pero a su edad un mal libro suele ser decisivo.

Márgara: No crea que las lecturas la impresionan tanto; es muy particular Zarcillo.

Claudio: ¿Y el padre no viene a verla? (Storni, 1999: 1140)

Este diálogo, al inicio de la obra, señala con precisión el modo en que cada personaje establece su relación con Zarcillo. Márgara apela a una autoridad femenina (Muraro, 1994), en los términos del feminismo de la diferencia, es decir, que construye un vínculo diferente con la joven, que se opone a la forma de ejercer la autoridad de Claudio, y, más bien, apunta a crear una relación simbólica con Zarcillo, en la que ella pueda ser libre de realizar sus deseos.

Al culminar el diálogo con la mención al padre de Zarcillo se pone en evidencia el peligro que, según Claudio, supone la ausencia de la autoridad masculina en esa casa. Por otro lado, otra cualidad de la subjetividad masculina hegemónica que se trasluce en Claudio, es que es él quien señala las conductas erradas de Zarcillo, es decir que se posiciona en el lugar de quien juzga la acción femenina. Y, por último, la masculinidad de Claudio depende de Zarcillo en un punto, ya que ella lo caracteriza con personajes literarios que conoce, ante lo cual, Claudio concluye: “Decididamente soy una creación de Zarcillo, una creación futurista de líneas caprichosas y colores abigarrados. ¡Encantado estoy de nacer de nuevo en tan linda imaginación!” (Storni, 1999: 1138) Es decir, que la subjetividad masculina es especular, puesto que está signada por lo que Zarcillo o Márgara afirman de ella, en otras palabras, se delimita por oposición, cuestión esencial de la diferencia sexual hegemónica.

Según Saítta (1995), a diferencia de “Dos mujeres / El amo del mundo”, en *Las descentradas*, Medina Onrubia utiliza procedimientos propios de la escritura de folletín que combina con sus ideas anarquistas e, incluso, algunas provenientes de la teosofía. Sin embargo, desde mi perspectiva, entre los discursos que se cruzan en *Las descentradas*, el discurso feminista es el que está más presente ya que, justamente, en esta obra, se cuestiona la condición femenina. Sin perder de vista el hecho de que en la obra Storni casi no se aluda a las emociones, desde mi punto de vista, en ambas obras, la imaginación melodramática se recrea en los conflictos éticos de sus protagonistas, que van más allá de la crítica a la moral burguesa. Revisando el concepto de imaginación melodramática de Brooks desde la lectura de Herlinghaus (2002), podemos afirmar que ésta está directamente relacionada con el proceso de modernización, con la

vida burguesa y con la articulación de una nueva subjetividad femenina. El ejemplo clásico es el drama que vive Emma, en *Madame Bovary* de Gustav Flaubert, pero, más acá de ese clásico personaje francés que encarna la crisis de la sociedad moderna, tenemos a Elvira y a Márgara, en quienes, justamente, se juega el problema de la subjetividad femenina moderna. En este sentido, ambas, junto con Gloria, exacerbaban y encarnan el dilema de sostener una identidad propia, fuera de la lógica falocéntrica.

Ahora bien, cabe aclarar que *Las descentradas* contiene dos historias de amor que se cruzan pero que se diferencian, porque una es más convencional en relación a los argumentos de las novelas semanales, y la otra, plantea conflictos y dilemas diferentes, que, incluso, transgreden las reglas del folletín. La primera es la que vive Gracia: su percepción del conflicto es puramente sentimental, excluyendo la injerencia de cuestiones políticas, lo que establece una correspondencia exacta con la ficción doméstica. En este sentido, es un relato que busca un modelo de felicidad en el que sea posible el encuentro entre el orden de los deseos y el orden moral. (Sarlo, 1985) El noviazgo es el escenario predilecto en el que Gracia vive la tensión entre responder o no a su deseo y/o a los pedidos de su pretendiente, como sucede cuando, en el living, Juan Carlos quiere besarla y ella le advierte que alguien de su familia puede verlos. Todos los indicios llevarían hacia una resolución feliz en el matrimonio: noviazgo, buen candidato, fiesta de compromiso, retórica amorosa, pero su proyecto se frustra porque Juan Carlos la abandona. Desde la óptica de Gracia, que es la de la subjetividad femenina hegemónica, el obstáculo es que Juan Carlos decide romper la relación, sin causa aparente. Gracia, entonces, sufre por el abandono, cual heroína de folletín, pero nunca toma conocimiento de las intrigas y relaciones complejas que se tejieron en torno a la relación. Para Gracia, el motivo del desamor de Juan Carlos es tan mágico y espontáneo como es el arrebato de amor, característico de la escritura melodramática, lo que, a su vez, acentúa la condición pasiva de la heroína que sufre sin saber por qué.

La historia de Elvira es la que transgrede las normas del folletín tal como se conocía en la época, lo que no significa que se desvíe del melodrama. En este sentido es relevante recordar que la escritura de folletín es una forma del melodrama, pero éste, o más precisamente, la imaginación melodramática es un concepto más amplio y complejo, es decir, que en absoluto se reduce a un género, sino que es una estructura capaz de abarcar diferentes géneros e, incluso, medios, como explica Herlinghaus (2002). Retomando, Elvira ocupa el lugar de la heroína que enfrenta un drama moral, atravesado por el desencuentro amoroso. Sarlo (1985) explica que el amor, en la

escritura de folletín, es la materia narrativa por excelencia a partir de la que se tejen una serie de peripecias que diseñan un vasto imperio de los sentimientos organizado según tres órdenes: los deseos, la moral y la sociedad. Justamente, Elvira tiene un dilema entre su deseo (ama a Juan Carlos) y el orden moral (traicionar a la amiga). Si la obra siguiera las convenciones de las novelas semanales, la transgresión moral de Elvira estaría en que es una mujer casada, que se enamora de otro hombre. Sin embargo, a ella no le preocupa ni traicionar a su esposo, ni quedar fuera de su ámbito social, sino que su conflicto está en la culpa que siente al traicionar a su amiga. Este es un primer lugar de transgresión a las reglas del folletín, ya que Elvira pone en un segundo plano su amor por Juan Carlos, privilegiando su fidelidad hacia Gracia. Entonces, Elvira coloca en primer plano, una relación sororaria, de amistad entre las mujeres, que no se deja corromper por la competencia femenina, habitual en el imaginario falocéntrico. Así, Elvira renuncia a Juan Carlos, pero, no por ello muere o queda marginada, sino que, más bien, tiene una invitación a conocer un mundo nuevo, en el que podría tener una vida más libre: Europa. Una segunda transgresión es que las convicciones de Elvira competen a cuestiones políticas: ella es interpelada por el feminismo, a través de su amistad con Gloria y la reflexión consecuente sobre el ser femenino, y, también, se halla involucrada en la política nacional, ya que ella opina, conoce y discute de igual a igual con Juan Carlos sobre las intrigas y la corrupción del gobierno de entonces. Vale recordar que ella es la informante anónima que le pasa datos al periodista (Juan Carlos) acerca de los negocios fraudulentos del ministro López Torres (su marido). Si bien no hay marcas explícitas en el texto que den cuenta de una crítica hacia la realidad política, es relevante tener en cuenta dos cuestiones: por un lado, que la obra se estrena durante el gobierno de Marcelo Torcuato de Alvear, lo que permite suponer que López Torres es un funcionario de aquél, por otro lado, que se pueden intuir alusiones autobiográficas dado que Medina Onrubia tenía muchos vínculos con la política nacional y, desde su militancia anarquista, tenía una posición crítica frente al gobierno. En este sentido, se resignifica la figura de López Torres como el que encarna el estereotipo del político corrupto, millonario y con prácticas mafiosas, a las que acude tanto en su vida pública como privada.

Una de las características más comunes del género melodramático es que, ante un orden estable de cosas, aparece el conflicto e interviene un personaje que encarna el mal. Indudablemente, en la obra, este personaje es el del marido de Elvira, a quien no le interesa si ella lo engaña o no, sino que quiere demostrar que ella le es infiel para que

desaparezca de su vida. Entonces, se destaca la personalidad malvada de López Torres, que no sólo es un corrupto sino que se empeña en hacerle daño a Elvira. Pero el bien no triunfa y el orden se restablece a costa del sufrimiento de los afectados por el conflicto: Juan Carlos rompe su compromiso con Gracia, y, a su vez, Elvira abandona a Juan Carlos; en conclusión, los tres quedan solos y ninguna pareja queda armada. El amor desdichado entre Elvira y Juan Carlos tiene una razón de índole legal, que es que ambos están en relación con otras personas, sin embargo, bajo esta estructura del obstáculo legal o moral, se juega la transición de dos maneras distintas de relación entre los sexos: es decir que Gracia representa a la joven casadera y López Torres al marido en sus formas ya conocidas y aceptadas socialmente. Por el contrario, Juan Carlos y Elvira arman la pareja futura, la de un nuevo contrato entre los sexos, ya que Juan Carlos queda fascinado de una mujer que es independiente, que tiene participación en la vida política e, incluso, con la que acuerda ideológicamente. Y Elvira se siente amada por un hombre con ideales que la busca por el cariño y la admiración que le tiene. A la vez, ella es un personaje racional que reprime sus sentimientos y se esconde tras un estilo irónico. A modo de ejemplo, cuando Juan Carlos le confiesa que la ama, ella lo evade con ironías, ridiculizando la retórica amorosa, hasta que le dice:

Elvira: - Nunca, por más que piense, sabrá lo que era mi soledad. La desesperación de mi soledad. La angustia de cerrar mi alma a todo... de atar mis palabras, mis gestos, mi voz... Y usted me dio la paz, la serenidad, el equilibrio que había buscado tanto tiempo en vano... Nuestros paseos, nuestras conversaciones, eran tanto para mí, obligada a callar siempre, a hablar nimiedades, a olvidarme de que podía pensar... En esos momentos yo era otra mujer... Me llenaba de oxígeno el pecho y el alma... respiraba... Y después, muchas veces, cerrando los ojos te evocaba y encontraba en mí fuerzas para tolerarlo todo. Era tan puro mi afecto... O yo me hacía la ilusión de que lo era... (*Él le toma una mano; ella la deja abandonada, inerte.*) Por eso en este momento me haces daño. A veces yo veía con terror que esto iba a llegar. Era una cosa irremediable que llegase... Muchas veces pienso que tantas muertes habrían caído por eso... Solamente por sentirse por unos minutos seres libres y conscientes... Yo, como tantas, pagaré el precio de mis cortos momentos de alegría... Y es mejor... mejor que así sea... -

Juan- ¿Ves? Tu también lo quieres... me quieres...

Elvira- No. Yo no quiero a nadie. Pero estoy tan sola, tan sola...

Juan- Yo te adoro, Elvira. Te lo juro.

Elvira- De una cosa noble y buena, haremos una infame... yo no quiero perderte... Y es humano. No puede irse contra la vida...

Juan- Por qué infame. ¿Por qué?

Elvira- Tú lo sabes... Gracia, él...

(Medina Onrubia, 2006: 52)

Por otro lado, en ambas obras la imaginación melodramática tiene lugar a partir de una estética del exceso, en la saturación del conflicto. La voz irónica de Elvira ante Juan

Carlos y la voz moral de Márgara ante Claudio, tienen ciertos rasgos excesivos en la reiteraci3n del conflicto, en las elecciones que realizan y en el modo en que se dirigen a sendos hombres. Considero que este exceso tiene que ver con la interpretaci3n de una experiencia de vida, por parte de las autoras como mujeres, que no ha tenido demasiado lugar en el terreno de la representaci3n y que necesita ser dicha y reiterada. Si, como dice Brooks (1995), el melodrama no puede configurar el nacimiento de una sociedad nueva, sino el de una sociedad reformada, entonces, ambas obras exigen una revisi3n del sistema de géneros, que no significa una nueva sociedad (desde el feminismo se ha imaginado una sociedad sin matrimonio, una sociedad de mujeres solas que se autorregulan y viven en armonía), sino que apunta a reformar las relaciones entre los sexos.

En “Dos mujeres / El amo del mundo”, la confesi3n de Márgara, y el consecuente abandono de Claudio son, para Masiello (1997), señales de una reflexi3n profundamente cnica sobre las posibilidades de liberar a las mujeres de los roles ya establecidos por la sociedad patriarcal. Salomone (2006) discute la visi3n pesimista de Masiello, destacando que la esperanza está puesta en el viaje a Europa y en la asunci3n de los valores positivos de la madre por parte del hijo. Estoy más de acuerdo con esta última lectura, a la que le agregara lo siguiente: por un lado, Márgara, al inicio de la obra, manifiesta que su mayor deseo es viajar por el mundo, y, por otro lado, desde Buenos Aires, en 1927, viajar a Europa es ir hacia una sociedad que se imaginaba mucho más avanzada que la porteña. En este sentido, vale preguntarse si el viaje a Europa es un castigo o, más bien, es una salida esperanzadora. La obra de Storni posee una impronta mucho más declarativa que la de Medina Onrubia, al respecto, por eso el viaje del final no supone una huida, sino que, para Márgara, viajar pasa a ser una oportunidad para conocer otras culturas y otros modos de ver la vida y, para Carlitos, es una vía de aprendizaje subjetivo por la que podrá aprender a ser libre y a evitar el egosimo del amor propio del hombre. Es más, ante el viaje pr3ximo, Carlitos dice: “Quiero aprender contigo: Llvame! Llvame!” (Storni, 1999:1225), y estas son las palabras que cierran la obra. Entonces, ambas obras culminan con un viaje al viejo continente, por parte de la mujer “descentrada”. Y este final indica que, en esa sociedad, el conflicto no podrá tener una resoluci3n feliz, en el que se retorne al orden social. A su vez, ir a Europa es viajar en el tiempo, más que en el espacio, como si estas mujeres se trasladaran espacialmente hacia el futuro, lo que pone en evidencia el conflicto entre una sociedad atrasada, atada a los prejuicios sociales y a las estructuras rígidas, y el

deseo de una sociedad futura, moderna, en la que otra vida sea posible. Como Nora, en *Casa de muñecas*, de Ibsen (2006), las obras de Storni y de Medina Onrubia no resuelven el problema, más bien lo dejan abierto, apostando a un teatro más dilemático que moralizador.

Por último, retomo *Las descentradas*, porque merece un parágrafo aparte un personaje secundario, pero, no por ello, poco interesante. Me refiero a Gloria, la amiga de Elvira. En el diálogo inicial entre Gracia y Elvira, se la menciona debido a un comentario escéptico de Elvira sobre el matrimonio. Gloria es tildada de “loca” y fue marginada del círculo social debido al escándalo que generó al divorciarse. Ella estaba casada y decide separarse porque ya no ama a su marido, y se va de la casa matrimonial con sus hijos. Interviene la ley y ésta le quita a los hijos, que vuelven con el padre. Desde entonces, Gloria vive sola y su núcleo social la rechaza, excepto la familia de Gracia, y Elvira que es muy amiga de ella. Gloria es periodista y escritora, trabaja en el mismo diario que Juan Carlos, es más, es la única mujer de la obra que trabaja y, además, es una tarea que le es grata, ya que tiene vocación tanto por el periodismo como por la escritura literaria.

El acto tercero de la obra, es el que se desarrolla en la casa de Gloria, la que, además, es el lugar en el que se refugia Elvira, cuando el marido descubre que se ve con Juan Carlos. Además, es el acto en el que se resuelve dramáticamente la trama, y es el más complejo ya que se superponen, al menos, tres cuestiones más: la reformulación del drama de Nora en *Casa de muñecas* de Ibsen, la puesta en abismo de la obra que posiciona a Gloria como alter ego de la autora y la tesis central de la pieza respecto de la subjetividad femenina.

Respecto de Ibsen, no está demás tener en cuenta que, en el Río de la Plata, su preponderancia abarca desde el momento en que Ruben Darío lo incluyera en *Los raros*, hasta la etapa de mayor repercusión en la escena teatral, mediante el estreno de las obras *Casa de Muñecas* y *Espectros*, a finales del siglo XIX. (Dubatti, 2006) Ahora bien, el éxito de Ibsen no se reduce al hecho de haber sido importante en la escena porteña, sino, también, por la notable influencia que ejerció entre los dramaturgos locales.⁴³ Respecto de *Casa de muñecas*, Nora, la protagonista, es un personaje que se estructura por la disonancia entre lo añorado y lo adulto ya que ella lucha por ser reconocida como una

⁴³ Para un desarrollo mayor del debate que supuso entre los críticos influencia del teatro de Ibsen en los dramaturgos argentinos, especialmente en Florencio Sánchez y en Samuel Eichelbaum, leer el cap. “Los intertextos de Ibsen en la dramaturgia rioplatense” de Jorge Dubatti en Pellettieri, 1995.

persona adulta en una sociedad que la define, bajo el falogocentrismo, como una subjetividad inferior a la masculina. En este sentido, el drama de Nora es semejante al que se hace evidente, tanto en la obra de Storni como en la de Medina Onrubia, con la diferencia de que en sendas obras, se retoma la dicotomía entre lo aninado y lo adulto, pero, lo dividen en dos personajes femeninos distintos y especulares: Elvira y Márgara por un lado, y Zarcillo y Gracia por otro. Además, Gloria parece representar la vida de Nora, de Ibsen, luego de su partida de la casa matrimonial: el divorcio de su marido le costó no ver más a sus hijos y ser rechazada en los círculos sociales, pero le permitió tener una vida independiente y realizarse intelectualmente.

A su vez, la conversación entre Gloria y Elvira constituye una puesta en abismo de la obra misma, y, en consecuencia, una detención de la acción dramática. Gloria Brena, alter ego de Medina Onrubia, como dice Saítta (1995), dialoga con Elvira sobre el quehacer literario. Gloria está escribiendo una ficción que se llamara *Las descentradas* y que parece ser una novela de tesis ya que, en ella, la autora realiza una explicación de los diferentes tipos femeninos hasta llegar a la “descentrada”, o sea, al tipo de mujer en el que se ven reflejadas ambas amigas. Leamos la descripción de la protagonista de su novela, por parte de Gloria:

Mi heroína es hermana nuestra... En ella estamos todas, todas nosotras... las que no pensamos, las que no sentimos, las que no vivimos como las demás. Las que entre la gente burguesa somos ovejas negras y entre las ovejas negras somos inmaculadas... (Medina Onrubia, 2006: 59)

A través del nosotros inclusivo, Gloria mezcla realidad y ficción, es más, se pierden los límites a tal punto que cuando Elvira, antes de la cita, le dice a Gloria “Supongo que no te habras metido conmigo”, es como si el personaje, con resonancias pirandellianas,⁴⁴ cobrara consciencia del hecho de que está siendo construido como tal y, en verdad, hablara Medina Onrubia, a través de Gloria, al explicarle que se está refiriendo a todas. A su vez, ese “todas”, incluye no sólo a los personajes de la novela de Brena, de la obra de Medina Onrubia sino, también, a la autora, en una especie de diálogo que se refleja en espejos enfrentados, para generar su repetición infinita. La conversación, que podra ser, también, la de Medina Onrubia con Elvira, pasa a ser estrictamente literaria. Las mujeres “descentradas”, entonces, no sólo no tienen lugar en

⁴⁴ No es casual esta mención a Luigi Pirandello ya que es otro de los grandes dramaturgos que más influenció en la escena porteña del 20, así que no es inverosímil que Medina Onrubia acuda a una estrategia propia del teatro del dramaturgo italiano. Para más desarrollo sobre la influencia del teatro de Pirandello en Argentina, puede consultar el libro de Pellettieri (1997) dedicado al tema.

la sociedad, sino que tampoco lo tienen en la institución literaria, por eso Elvira reclama una tradición con la que identificarse. Saítta (1995) detecta el problema que subyace a la obra, porque Medina Onrubia se enfrenta, como Storni, con una tradición que presenta una imagen de mujer estereotipada con la cual no se identifica y, al mismo tiempo, se pregunta “cómo construir una nueva imagen que funcione eficazmente como modelo alternativo”. (Saítta, 1995: 56)

Además, Gloria, al asumir que ha tomado como referente a las “descentradas”, presume que recibirá pésimas críticas y objeciones frente a lo que hace. Escribir es, para Gloria, un trabajo tenaz de lucha, para dominar el lenguaje y es, a la vez, una experiencia subjetiva: la protagonista de la novela es una mujer que, como Elvira, se desvía de lo que se espera de la norma: son las “ovejas negras”, como ellas mismas lo dicen. Gloria imagina que, al publicarla, se burlarán de ella, le dirán que la historia es inverosímil, que abusa del folletín, que los personajes son arbitrarios. Así, Gloria sabe que está escribiendo un texto cuya recepción crítica es difícil, lo que, casi, parece ser una respuesta a la recepción crítica sesgada que, como ejemplificamos en este capítulo y en el capítulo segundo, padecían las mujeres escritoras.

Detrás del melodrama, esta obra, como la de Storni, plantea como problema la cuestión de las mujeres “descentradas”, es decir, las que están fuera de los estereotipos femeninos. Con el objeto de explicarlo más aún, Gloria comparte con Elvira, más que el argumento, la lectura tipológica de la subjetividad femenina que propone en la novela. Así menciona a la *mujer doméstica* -“la del *crochet* simbólico”, “la mujer del hogar”-, a las sufragistas “esas feas marimachos”, a las mujeres excluidas de la sociedad -“las pobres caídas”- y a las “descentradas”. Es muy probable que, como dice Saítta (1995), la diferencia entre las “descentradas” y las sufragistas se deba a una valoración ideológica que proviene del anarquismo, aunque también se describe a la feminista con las mismas palabras con que estaba instalada en el imaginario social, es decir, la mujer que pierde sus condiciones femeninas en la demanda de sus derechos. Por otro lado, a las mujeres “descentradas” no les preocupa tanto la lucha por la igualdad formal sino que, más bien, interpelan un modelo subjetivo de feminidad, idea que Medina Onrubia comparte con Storni, como vimos al inicio.

En esta tipología se describen las subjetividades femeninas ya instaladas en el imaginario social -las domésticas y las pobres costureritas-, y se incorpora a las feministas sufragistas. Recordemos que estas últimas tienen bastante protagonismo en la época, y que Medina Onrubia, a pesar de no estar del todo de acuerdo con la demanda

de derechos políticos, facilitó, desde *Crítica*, la promoción de estas acciones políticas. Ante las preguntas de Elvira, Gloria aclara que a las mujeres marginales no las tiene en cuenta, justamente porque están excluidas: “son muertas”. Ahora bien, están excluidas de la clase media-alta desde la que Gloria enuncia y, desde esa clase, es que las “caídas” no importan. Por eso repiensa que se trata, en verdad, de dos categorías: las que asumen la feminidad hegemónica y las sufragistas. Justamente, estos dos tipos femeninos tenían bastante presencia en el periodismo de la época; por ejemplo, vasta revisar algunas de las páginas de la revista *Caras y Caretas* para comprobar que, por un lado, abundan las columnas femeninas y, por otro, se publican chistes en los que se ridiculizan a las feministas sufragistas. Probablemente, por el hecho de que éstas ejemplifican un modo de resistencia, cobran relevancia, ya que en base a ellas, Gloria caracteriza a las “descentradas” en lo que es el final de la escena, y la exposición de la tesis central de la novela y, además, de la obra:

(las descentradas) somos las que sufrimos, las rebeldes a nuestra condición estúpida de muñecas de bazar... Entiéndeme bien. No de mujer. No queremos los derechos de los hombres. Que se los guarden... saber ser mujer es admirable. Y nosotras sólo queremos ser mujeres en toda nuestra espléndida feminidad. Los derechos que queremos son sólo los que nos dé nuestro talento... (Medina Onrubia, 2006: 61)

En definitiva, son las que se resisten a ser artificiales como las casaderas o a vivir en una casa de muñecas, como Nora. Pero, son las que tampoco se identifican con aquellas que luchan por la igualdad de derechos. En este sentido, la descentrada plantea el problema de cómo pensar una feminidad que no se diluya tras la idea de igualdad jurídica, sino que conserve una identidad femenina por fuera del androcentrismo. En conclusión, Medina Onrubia coincide con Storni en la concepción que tiene del feminismo, ya que apuesta por la defensa de una feminidad en sí y, a la vez, por fuera de la lógica binaria, lo cual se enmarca, a su vez, en los principios del feminismo de la diferencia.

Como he dicho anteriormente, la obra no poética de Storni es casi tan extensa como la poética, pero es bastante desconocida, probablemente porque Storni siempre se autodenominó como poeta o, más bien, porque la crítica literaria no se ha detenido demasiado en su obra. La cuestión que quiero resaltar en punto es que, luego de las

columnas femeninas, y antes – o casi al mismo tiempo- de la obra de teatro que hemos analizado, Storni publica un cuento que es concluyente, es decir, que cierra su tesis sobre la subjetividad femenina hegemónica de un modo original. El cuento se titula “Cuca” y fue publicado en el diario *La Nación*, en abril de 1926. En verdad, es un texto extraño en la obra de Storni, porque el cuento no es un género que ella haya practicado demasiado, menos aún, el cuento fantástico, como es este caso.

La trama del cuento es la siguiente: la narradora, en primera persona, cuenta la breve historia de su amistad con Cuca, una joven a la que conoce en la calle y que es tan atractiva, que no puede vencer la tentación de hablarle. El relato de la fascinación de la narradora es ambiguo, ya que podría ser el relato de un varón que cae preso de una bella mujer o, incluso, de una atracción lésbica. Ambas cuestiones podrían parecer exageradas, pero lo sugieren frases como “mis ojos chocaron por primera vez con la nuca de Cuca, una preciosa nuca” (Storni, 1999: 767) La extraña atracción que siente la narradora la lleva, impulsivamente, a buscar su mirada e invitarla a la casa, ya que quería saber cuál era el misterio que se ocultaba tras su bella piel, sus manos blancas y su vestimenta que destacaba sus contornos. La charla con Cuca se centra en la moda y “esa cháchara de viento ligero me curó más de una vez del pesado sedimento de mis angustias que está, horizontal, sobre mi vida.” (Storni, 1999: 8) Mientras la narradora se describe como un ser denso, angustioso, impulsivo y con una manía literaria que es la que guía la curiosidad hacia Cuca; la nueva amiga es superficial y sólo se ocupa de su bella apariencia física. Cuca es, entonces, una más de las jóvenes casaderas sobre las que Storni ironizó en las columnas femeninas, pero, en este caso, la narradora – que es el alter ego de la poeta- cae presa de una fuerza irresistible e inexplicable, que la lleva a profundizar en la relación. La narradora siente una fascinación hacia Cuca, en el más puro sentido del término, es decir, que siente una atracción irresistible que podría traducirse por ilusión o engaño, porque es una sensación cada vez más perturbadora, incluso, aterradora.

El cuento es perfectamente pensable desde el realismo: en Buenos Aires, la narradora se encuentra con una chica de clase media, seductora, que vive en una casa convencional. En este marco, las descripciones de Cuca están sobrecargadas de adjetivos, o sea, son descripciones barrocas, exageradas que, en otras palabras, saturan al referente: “la fría azucena del cuello”, “la almendra roja de las uñas”, “la espuma de oro del cabello”, “la piel de porcelana” (Storni, 1999: 769). Estas metáforas que

construyen una imagen de Cuca tan bella como artificial las que contrastan, significativamente, con las metáforas que describen su casa:

Al lado del hall la amplia sala se abría como una cueva de sangre: una velluda alfombra, color cuello de gallina degollada, al recubrirla totalmente se tragaba el rumor de los pasos humanos... (Storni, 1999: 769)

Por lo tanto, mientras Cuca es *como* una muñeca de porcelana, su casa posee características humanas, más bien terroríficas: cueva de sangre, alfombra velluda. Además del “color cuello de gallina degollada”, que no sólo es un guiño hacia el cuento de Horacio Quiroga (2001) (“La gallina degollada”) sino que contrasta la artificialidad de Cuca y casi anticipa el final del relato, haciendo sospechar al lector acerca de la razón de semejante saturación de adjetivos. Cuando la narradora está en una fiesta, que se hace en la casa de Cuca, sobre el final de la misma, piensa que “si la probara (a la carne de su brazo) con el pulgar y el índice, como se hace con los cristales, estoy cierta de que sentiría, preciso, limpio, el claro sonido de la porcelana.” (Storni, 1999: 770) Este pensamiento le produce, a la narradora, un escalofrío inexplicable por el que la fascinación deviene en una especie de terror ante lo desconocido, como una experiencia siniestra que la lleva a no querer verla más. Pasa un tiempo, algunos meses, y la encuentra en pleno centro, en Corrientes y Callao. Cuca, distraídamente, con el último figurín en la mano, cruza la calle y es atropellada por un auto. La narradora corre a auxiliarla y vive una experiencia siniestra que, a su vez, es el giro fantástico del cuento:

La cabeza, cortada a cercén por las ruedas del auto, ha saltado a dos metros del tronco, y la cara de porcelana conserva, sobre el negro asfalto, su belleza inalterada: los fríos ojos de cristal verde miran tranquilos el cielo azul; la menuda boca pintada ríe su habitual risa feliz y del cuello destrozado, del cuello hecho un muñón atroz, brota amarillo, bullanguero, volátil, un grueso chorro de aserrín. (Storni, 1999: 773)

Entonces, la porcelana de la piel y el cristal de los ojos no eran metáforas, sino que eran los indicios *reales* de la consistencia artificial de la amiga. Así, el cuento termina siendo fantástico, al mejor estilo de los cuentos de terror de Quiroga (2001), y la resolución sintetiza la tesis central de Storni respecto de la subjetividad femenina hegemónica. O sea que las jóvenes “de clase media y de veinte años”, es decir, las muchachas casaderas, las niñas inútiles, incluso, Zarcillo misma, no son más que un puro efecto de las tecnologías de género que, como las sirenas, generan la ilusión de lo

que podrían ser, pero no son más que muñecas. O, mejor dicho, debido a la actuación de género que realizan, se transforman en muñecas y esa es, justamente, la experiencia siniestra: probar que la exacerbación de la *mujer doméstica*, en las jóvenes, les hace perder sus cualidades humanas, transformándolas en otra variación de los monstruos. En este sentido, desde mi punto de vista, la artificiosidad de Cuca y el cinismo de Balder tienen algo en común: ambos son los monstruos sexuados que produce el falogocentrismo.

5.3. El derrotero femenino y la salida revolucionaria en *¡Quiero trabajo!* (1933) de María Luisa Carnelli

¡Quiero trabajo! (1933) es la primera y única novela que escribe María Luisa Carnelli. Como anuncié en el capítulo segundo, es una escritora más bien desconocida en la historia literaria, así que se hace necesario puntualizar más en ciertos espacios en los que circula, con el objetivo de hipotetizar acerca del lugar que ocupó en el campo intelectual. Antes de esta novela, había publicado libros de poesías, letras de tangos y notas periodísticas, para diversos diarios y revistas. Ahora bien, *¡Quiero trabajo!* fue publicada por la editorial *Tor*, siendo el segundo ejemplar de la colección *Cometa*, que había comenzado con *La vida* de Leónidas Barletta, a la que luego se sumarían *45 días y 30 marineros* de Norah Lange, y *La mosca verde* de Nicolás Olivari. Por lo tanto, podemos inducir que la escritora tenía ciertas relaciones con las personas vinculadas al mundo editorial, como para que *Tor* publique su obra junto con los escritores ya mencionados.

A su vez, la novela es contemporánea de *El amor brujo* de Roberto Arlt y de “La pierna de plomo” de Nicolás Olivari, y comparte con aquellas el haber surgido en un momento histórico y político tenso, conflictivo y violento, como es el que sigue al golpe de estado del General Uriburu, el que, a su vez, había derrocado al gobierno de Hipólito Irigoyen. La radicalidad de la situación política impactó, claro está, en campo intelectual, por eso es que la década de 1930 va a estar marcada por la discusión entre la escritura literaria y el compromiso político que divide aguas. Recordemos, sin ir más lejos, que, debido a sus posiciones políticas pro-anarquistas, Medina Onrubia es encarcelada por Uriburu en 1931 y gran parte del campo intelectual se moviliza pidiendo su excarcelación.

María Luisa Carnelli es una militante del Partido Comunista, así que se ve interpelada por el debate entre estética y política que atañe a los escritores de izquierda en esa época. Esta discusión se puede seguir en revistas tales como *Contra* o *Metrópoli*, en las que se pone en discusión la relación entre el escritor y el compromiso político-estético. En este sentido, por ejemplo, Sylvia Saítta (2005) explica los pliegues de esta problemática en Raúl González Tuñón, quien también pertenece al Partido Comunista, pero que diferenciándose de su línea programática, defiende la autonomía del artista respecto del control partidario. La posición del comunismo, a través de la voz de Carlos Mog, era la siguiente:

el escritor, joven o no, que en estos tiempos desee luchar contra la burguesía, bajo la dirección del proletariado, debe adoptar, en primer término, una posición CLARAMENTE DEFINIDA, INSOSPECHABLE, una posición de todo punto de vista inequívoca, sostenida consecuentemente a través de todas sus obras, y todos sus actos, sin excepción. (Mog, "Contra 'Contra' ", 2005: 300)

Ahora bien, como dijimos antes, Carnelli también está afiliada al Partido Comunista, y unos años después de la publicación de la novela trabaja como cronista de guerra en España, es decir, que tiene una actividad política importante al interior de aquel partido. Por otra parte, como veremos en el análisis de la novela, su práctica de escritura literaria y periodística está tamizada por estas discusiones sobre el compromiso político. Es más, no sólo podemos decir que ella adhiere a la idea de una escritura funcional a la revolución y en contra de la burguesía, sino que, desde el prólogo mismo, (escrito por Tristán Maroff, un escritor y periodista, boliviano y comunista, que colaboraba en la revista *Contra*,) la novela es ubicada como un ejemplo emblemático del realismo socialista.

Según Maroff, la novela es un relato de denuncia de la terrible crisis de la burguesía pauperizada, desocupada, que cae en la exclusión social. En este sentido, considera que es una mirada fiel de la crisis económica, que lleva a las personas a la miseria y al hambre, y, entonces, a no vislumbrar un futuro esperanzador. Además, Maroff destaca que las descripciones de Carnelli son explícitamente anticapitalistas, al contrario, claro está, de la escritura realista de Manuel Gálvez, que, en su opinión, sólo sirve para "para mantener el embrutecimiento de los honestos horteras". (Maroff, "Prólogo" en Carnelli, 1933: 15) Además, ubica a Carnelli en la tradición de Jack London y de Máximo Gorki, ya que, dice el prologuista, que ellos sí habían escrito

novelas verdaderamente realistas. Así, Maroff referencia a la escritora junto con los escritores nuevos que

sugieren algo. Serán leídos eternamente. La América colonizada produce literatura colonial. No me interesa. Los nuevos, los que surgen en la montaña y en la pampa, con sed de justicia y con la pluma de fuego, son los únicos llamados a perdurar. (Maroff, "Prólogo" en Carnelli, 1933: 16)

Con la efusividad revolucionaria que trasluce el estilo de Maroff, la novela queda vinculada con la literatura que explicita las injusticias del capitalismo. Además, lejos de la retórica sexista de la crítica porteña, considera a la escritora como una mujer irónica e inteligente, y la relaciona con una serie extensa de escritoras (Delmira Agustini, Blanca Luz Brum, entre otras), militantes pacifistas, comunistas y feministas de diferentes lugares del mundo (Mary Wollstonecraft, Nise da Silveira, Olive Schreiner), a las que reúne bajo el hecho de que todas ellas coincidieron en la denuncia de la opresión singular que sufrían las mujeres.

La novela, a pesar del elogioso prólogo, tuvo una escasa recepción en la crítica contemporánea. Entre las notas bibliográficas de *Claridad*, aparece una dedicada al texto, junto con *La mosca verde* de Olivari y *45 días y 30 marineros* de Norah Lange. En esta reseña, sin firma, se dice que, si bien Carnelli demuestra una sensibilidad social, pero su escritura es pobre, ya que propone una trama sencilla, poco desarrollada, y que abusa de recursos sentimentales previsibles. Al margen de esta opinión, quisiera destacar que el autor deja emerger su mirada prejuiciosa respecto de la mujer escritora, cuando, sobre el final, enfatiza:

Por supuesto que *¡Quiero trabajo!* es un libro superior al tipo común de las producciones incoloras y absurdas que suscriben la casi totalidad de nuestras poetisas y escritoras, ya que María Luisa Carnelli evidencia poseer una preocupación social de la cual están exentas cuantas malogran su tiempo elucubrando anodinas cuartillas. (S/A, "Bibliografía" en revista *Claridad* n° 272, 11-12-1933)

Es decir que, como tantos críticos de la época, no puede evitar la tentación de evaluar la escritura según el sexo de la autora, ya que si la valúa como la novela de un hombre, ésta es pobre y recurre a lugares comunes, pero, si considera que su autora es mujer, no resulta tan mala, ya que es mejor que la obra de las poetisas que la rodean, porque al menos Carnelli explicita una preocupación social. Desde mi punto de vista, este es un buen ejemplo de la continuidad de la confusión

entre cuestiones estéticas y sexuales al referirse a los textos de una escritora, como ya explicamos en el capítulo segundo. Digo continuidad porque, desde las menciones sexistas de la revista *Nosotros*, a inicios del siglo XX, hasta el ejemplo citado, de la revista *Claridad*, las diferencias temporales (1910 y 1933) e ideológicas (tinte nacionalista y tinte de izquierda) se suspenden, para dar lugar a la permanencia de una lógica falogocéntrica, que sobrevive mediante su adaptación a los nuevos estilos y criterios literarios. Por otro lado, mientras tanto en el prólogo de Maroff como en la reseña de *Claridad* valoran positivamente la mirada crítica frente a la sociedad que expresa la novela, a través de las desventuras de su protagonista, una pequeña nota bibliográfica de *Caras y Caretas* afirma que la autora condena a la sociedad, mientras, en verdad, lo que le sucede a la protagonista se debe a su “casi patológica falta de voluntad”, lo que establece una lectura que pretende borrar la crítica social y la intención ideológica explícita de la novela. (Suárez, Eduardo “Índice semanal de libros y autores” en revista *Caras y Caretas*, N° 1839, 1933)

Adentrándonos, ahora sí, en la novela, ésta comienza con la cita de un libro, *Biología de la guerra*, que es un ensayo filosófico sobre la relación entre los seres humanos y la guerra, y en el que el autor, Jorge Nicolai⁴⁵, se pronuncia como pacifista y reflexiona acerca del accionar de las personas. El fragmento elegido por Carnelli funciona, respecto de la ficción, como la hipótesis desde la que se comprende la psicología de la protagonista. Dice el epígrafe:

... el hombre se equivoca mientras aspira, pero él sabe también que no sería posible ninguna aspiración sino hubiese error. Pues el que sigue su camino tras infalibles instintos no necesita *buscar* primero el verdadero camino. (Nicolai, *Biología de la guerra* citado en Carnelli, 1933: 19)

Como permite suponer la cita, la trama consiste en la historia de Susana, la protagonista, quien lucha durante toda su vida por conseguir un lugar en el mundo, por hallar un camino y, mientras lo recorre, comete innumerables errores, pero, finalmente, encuentra un rumbo que es el de la militancia revolucionaria. La historia está dividida

⁴⁵ Nicolai fue un fisiólogo alemán, que escribió *Biología de la guerra* con argumentos que apuntaban a justificar por qué el ser humano no debía alentar los enfrentamientos militares. Era un pacifista que en 1914, al comienzo de la Gran Guerra, escribe un manifiesto en contra de ésta, lo que le cuesta el exilio. Razón por la que vivió en varios países, incluso en Argentina, en 1920. El libro citado fue escrito durante la *Gran Guerra*, traducido a varios idiomas y bastante leído por los escritores de izquierda de 1930.

en tres partes: en la primera, la protagonista recuerda distintos episodios de su infancia y adolescencia hasta que, para no desobedecer a su padre, a los 17 años, se casa. En la segunda parte, la protagonista narra las desdichas de su matrimonio, su embarazo, la decisión de abortar, el divorcio y su deambular por distintos lugares de la ciudad, prostituyéndose para tener algo de dinero. En la tercera parte, Susana comienza una búsqueda desesperada de trabajo hasta que, sobre el final, realiza un llamamiento a la unión de los hombres y mujeres del mundo para combatir al capitalismo.

La síntesis anterior sugiere una escritura que se asemeja a la autobiografía, y la novela contiene elementos de este género, aunque también se desvía de él, por ejemplo, mediante una escritura fragmentaria. Así, la ficción comienza con hechos sueltos de la infancia de la protagonista, la que, a su vez, es la narradora de la historia. Casi al estilo de *Cuadernos de infancia* (1937), de Norah Lange, se suceden episodios infantiles que luego adquieren coherencia, cuando el yo adulto explica la importancia que éstos tuvieron en su vida. Los relatos de los primeros años están marcados por la miseria, el hambre y la crueldad del mundo adulto respecto de la niñez porque aquél no reconoce el pensamiento infantil. Cabe aclarar que la niña pertenece a una familia pobre, sin nombres ni apellidos, sin pasado ilustre, sin genealogía, y sus padres son seres anónimos, que están resignados a luchar cotidianamente por alimentar a los hijos, cuyo número, además, es impreciso. Cada uno de estos recuerdos, excepto el de la maestra, está enmarcado por el castigo.

Además, en cuanto al procedimiento, el yo adulto le cede su voz, al yo- niña, por eso los recuerdos mantienen los sentimientos, sensaciones y juicios de una mirada infantil, y no adulta. Estos recuerdos invitan a una escritura intimista y reflexiva, pero que no es privada, en tanto que no es un relato que se circunscriba a la genealogía familiar y al ámbito hogareño, sino que es la historia de una niña que, básicamente, se crió en la calle. El primer episodio que se narra es el de la niña encerrada en su habitación, castigada, y desde este punto de vista, se describen los ruidos del resto de la casa y de la calle. La niña fue penada duramente porque “en medio de la calle, recogida la pollerita, ensaya, con chicuelo de sus años, el acto instintivo e inocente del amor.” (Carnelli, 1933: 23), es decir, como dice más adelante, la narradora adulta vivió su “primer agujijoneo sexual” (Carnelli, 1933: 37). El segundo episodio es el del castigo materno porque ha robado la limosna en la iglesia, y el tercero es en la escuela primaria, en la que manifiesta su adoración por la maestra, que es el único adulto que se dirige a ella con cariño, a pesar de que, al contrario de sus compañeritas que eran tranquilas, ella

era revoltosa y prefería jugar con los varones. El cuarto recuerdo es otro castigo de la madre, cuando la acusa injustamente de haber insultado al verdulero. Entonces, la madre le pega y ella decide irse de la casa. Así, se propone buscar trabajo como niñera e imagina que, con el dinero ganado, se comprará anillos, libros de Salgari y tortas dulces. Finalmente, consigue entrar en una casa como niñera, pero rompe el cochecito del niño y nuevamente recibe el maltrato de los adultos. Vuelve a la casa materna, con miedo por el castigo que siente inminente, pero, sin embargo, esta vez, en lugar de castigarla físicamente los padres la envían, como pupila, a un colegio de monjas.

Cabe aclarar que los recuerdos de la infancia y de la adolescencia se ven interrumpidos por la aparición del yo-adulto que se presenta: “Me llamo Susana Miller” (...) Repito que me llamo Susana Miller, que tengo treinta años y que desde hoy vuelvo sobre mis pasos a través del recuerdo” (Carnelli, 1933: 37), y continúa dándole coherencia a los distintos episodios narrados: ordena la secuencia cronológica, establece la importancia de cada uno, indica las edades de la niña y evita una mirada juzgadora con respecto a la crueldad de sus padres.

Desde la primera escena infantil, “el primer agujijoneo sexual”, el deseo está presente, más bien como un ansia por conocer, o una energía vital que el mundo adulto castiga duramente sin mediación del lenguaje. Recién en el colegio de monjas, los castigos reciben traducciones lingüísticas que inauguran un extenso malentendido, por el que las travesuras de la protagonista son tomadas como picardías, su sinceridad, por desenfado, y su falta de fe, por inclinaciones perversas. Esta etapa, en la que su exceso de energía vital se encuentra con permanentes reprobaciones, culmina con la salida del hogar materno, a los diecisiete años, mediante el matrimonio.

Así, con el casamiento culmina la juventud y se abre otra etapa en la que tiene que enfrentarse sola a la vida, fuera del ámbito familiar. En la novela, el matrimonio es, a la vez, un mandato paterno y una vía de escape del hogar, cuestión que no sólo se reitera en el periodismo de Arlt y de Storni, sino que, además, era un tópico muy común en el imaginario literario de la época. El signo distintivo de Carnelli es que la autora no profundiza en el momento del noviazgo, del casamiento, ni siquiera de la vida cotidiana sino que, directamente, se concentra en que el matrimonio fue un fracaso rotundo, porque ellos no se entendieron; él no trabajaba, ella se hallaba en la miseria, con lo cual, resuelve, al igual que las milonguitas, irse. Entonces, la potente energía sexual de la infancia y la adolescencia, se trastoca en angustia, soledad y desamparo. Retomando los personajes de Márgara y de Elvira, analizados anteriormente, podemos decir que Susana

es también una “descentrada”, ya que es una niña llena de energía sexual, que roba en las iglesias y a la que se le rompen las muñecas, pero, además es una joven cuya rebeldía puede más que los castigos físicos y mentales que recibía. Por otra parte, el casamiento es el puente que la lleva a la vida adulta, sacándola de la infancia y hundiéndola completamente en la angustia, tan potente como la energía de sus primeros años. Así, ella pasa a ser un cuerpo para el goce del marido, cuestión que no puede evitar; es más, la única secuencia que compete a la vida matrimonial es una en la que ella pierde la virginidad y que narra con las siguientes palabras:

Sí. La luz roja del velador que agrandaba caprichosamente las sombras en la pared daba a mi piel una tonalidad extraña y ardiente. Bajo el cálido resplandor, la comba pura de mi vientre y mis senos se encendían de gracia, urgiendo su entusiasmo viril.

Quería intacta mi entraña para su goce.

Íbamos por caminos distintos.

Con las manos en la nuca, mirando al techo no escuché ya sus palabras, sola otra vez, entonces y siempre, hablé con mis lejanos recuerdos: cuando era niña tampoco supe conservar muñecas. Era lo inevitable, a pesar de mi cuidadosa solicitud, un destino adverso las estrellaba contra el suelo. (Carnelli, 1933: 51)

Es realmente significativo el contraste entre el despertar sexual de la adolescencia, y este relato de la iniciación sexual de la protagonista, en la que no siente curiosidad ni, menos aún, algún deseo hacia él, pero en el que tampoco aparece la violencia; o sea, no se siente forzada a mantener relaciones sexuales, sólo se resigna a ellas. Al contrario del verosímil de una escena sexual, ésta carece de romanticismo, de tragicidad, de violencia, de la exageración del monstruo sexual. Solo hay resignación y, mientras su cuerpo se acomoda a los deseos de él, su mente viaja hacia la infancia. Ella, por lo tanto, comprende que su cuerpo es para el goce masculino, pero su mente – sus recuerdos, su angustia- es inaccesible al otro y, así, sus pensamientos pasan a ser su refugio. Sin embargo, a partir de esta experiencia, ella aprende algo que le será muy útil en el futuro: ahora sabe que posee un cuerpo deseado por el varón, y lo usará para obtener comida y dinero en su deambular entre hoteles y pensiones, es decir, que vivirá la experiencia de una forma de prostitución que se le presenta como un destino inevitable.

En el mismo año en que se publica esta novela, Amparo Mom, en la revista *Contra*, escribe un artículo bajo el título de “La mujer y el feminismo”, en el que realiza una reflexión sobre la subjetividad femenina que, en cierta manera, explica el drama de Susana. Mom comienza su ensayo con una oración, casualmente casi idéntica a la que pronuncia Zarcillo en la obra de Storni: “El amo del mundo es el hombre” (Mom, “La

mujer y el feminismo” en revista *Contra*, 2006: 269) y desarrolla esta hipótesis mediante la explicación de la opresión de la mujer en una sociedad patriarcal. Así, contra argumentando el modelo de la subjetividad femenina hegemónica dice:

Aquello de la protección del hombre, aquello del sexo débil, es un cruel engaño. No ha existido nada más desamparado que una mujer, acechada siempre por el hombre y en continua lucha contra los prejuicios, contra la sociedad, invenciones estas del criterio burgués, del hombre también. (Mom, “La mujer y el feminismo” en *Revista Contra*, 2006: 270)

Esta cita no sólo discute con los puestos de las identidades sexuales hegemónicas, sino que funciona como una interpretación muy precisa del drama de Susana ya que ella es una mujer que, en el matrimonio, no encontró protección sino desamparo y, en ese camino solitario, fue acechada por distintos hombres, por los prejuicios sociales y por la crisis económica. Sin embargo, a pesar de lo dicho, el personaje de Susana, no es el de una víctima, sino que es un personaje fuerte, consciente de la situación social que la oprime, y cuya energía original devino angustia, hasta la llegada de la esperanza revolucionaria.

Vale aclarar que el relato de la iniciación sexual de Susana es narrado, en verdad, para explicar la causa del embarazo de la protagonista y su inquebrantable decisión de interrumpirlo. Al contrario de la ingenuidad de la Bizca, que apenas si comprende lo que le sucede cuando su madre la obliga a abortar, en *Los siete locos* de Arlt; Susana asume su decisión porque está convencida de que, en un entorno sin futuro, no tiene sentido tener un hijo. Es más, el relato de la decisión de abortar es el comienzo mismo de la segunda parte de la novela, que dice así:

Yo no quiero un hijo ¿Para qué?
Mi vida no es una vida agradable y vulgar, no tengo dinero, comodidad, descanso, ni el más ínfimo motivo para ser feliz. (...)
Mañana, mañana mismo, aunque tenga que empeñar lo único empeñable que me queda, mi anillo de matrimonio y mi saco de abrigo, iré a desbaratarle a la anturaleza su malévolas combinación. Más de treinta pesos mno me ha d cobrar la partera. Dicen que el aborto es un acto criminal y arriesgado. Lo primero no me preocupa, peor es dar la vida a un hijo en este estado de desmoralización y de abandono. (Carnelli, 1933: 50)

En el monólogo interior de su reflexión, aparecen las voces de quienes la condenarían (la madre, la ley, la iglesia) y, a pesar de ello, demuestra su resistencia al decidir autónomamente sobre su cuerpo y su vida. Así, Carnelli, a través de la construcción del personaje de Susana, demuestra tener una mirada muy perceptiva, y comprensiva, de la experiencia de una mujer que, no sólo vive en una situación de

marginalidad social, sino que además pasa por experiencias que ponen en evidencia la opresión orientada, específicamente, hacia su género. Desde mi punto de vista, este es el mayor mérito de la novela, cuya escena más emblemática es, sin duda, la del aborto, antes citada. Y la razón por la que considero que se actualiza la lógica feminista, en este modo de representación del aborto, es que Susana está casada y asume racionalmente esa decisión, demostrando una posición en la que ella es la que decide sobre sí misma. Así, la autora propone, en Susana, una subjetividad femenina consciente de su situación y capaz de actuar en consecuencia, sin recurrir a los modos y tópicos de la época. Quiero decir que, en la ficción que le es contemporánea, el aborto es una cuestión poco recurrente y, cuando aparece, está relacionada con mujeres que se prostituyen o que han perdido la virginidad y fueron abandonadas por sus parejas, además de que se condena moralmente la acción. En este sentido, Carnelli no recurre a la valoración negativa de la acción, así como tampoco considera que la protagonista actúe así porque sea una asesina ni una víctima inocente de la maldad de un hombre, que son los dos estereotipos más comunes.

Por otra parte, otra escritora que también alude al aborto es Medina Onrubia, quien publica un libro, *El vaso intacto y otros cuentos* (1926), en el que uno de sus relatos transcurre en una casa en la que se realizan abortos. Me refiero al cuento “El vaso intacto”, que relata la historia de amor entre Juan Manuel y María Divina, la que se desarrolla en la pensión de Doña Pierina. Ella, la dueña de la pensión, es una partera italiana que ha aprendido las técnicas para hacer abortos. Por eso, su pensión es, más bien, una especie de clínica donde las chicas que ocupan las habitaciones son las que se están reponiendo de la interrupción del embarazo. Al igual que en *¡Quiero trabajo!*, el aborto está nombrado como un acto criminal y se alude explícitamente al discurso antiabortista del imaginario social, pero, sin embargo, ambas escritoras justifican y complejizan la acción de sus personajes, que están lejos de ser condenados en el relato. En el caso de Doña Pierina, ella es partera porque aprendió el oficio de su madre y, cuando llegó al país, se asoció con otra mujer, para realizar abortos. Ella “se habría horrorizado si alguno le hubiera dicho que su oficio era infame y criminal” (Medina Onrubia, 1926: 27); es decir, que realizaba su trabajo sin juzgar su acción ni la decisión de las mujeres, aunque sentía piedad por esas muchachas que llegaban desesperadas y angustiadas en busca de su auxilio. Sin perspectiva moral sobre su acción, Pierina posee un conocimiento empírico de las muchachas que llegan a su pensión y así expone la problemática:

Siempre era lo mismo en todas. Parecía que el embarazo de sus queridas fuera un maleficio que alejara clamor de los hombres. Las que no están casadas no deben llegar a eso. Es hacerse daño a sí mismas, lo malo en estas historias es siempre para las pobres muchachas. Ella lo sabía bien por su oficio. Y una vez con los hijos no vale nada una mujer. (Medina Onrubia, 1926: 35)

De este modo, Medina Onrubia describe la situación social en la que las jóvenes llegar a la necesidad del aborto. Éstas sí están victimizadas, en tanto son presentadas como unas “pobres muchachas ingenuas que confiaron en un mal hombre”. Ahora bien, en relación con esta situación de las mujeres solteras, se resignifica la decisión que toma Susana porque ella decide no tener un hijo, no porque no estuviera casada, que es la causa de la moral de clase media, sino por una decisión de ética personal: no tiene ningún deseo de ser madre.

Por otra parte, como dijimos antes, el matrimonio de Susana es un fracaso, razón por la que deriva en sucesivas crisis, hasta que ella decide irse, y se va porque el marido no sostiene económicamente el hogar, y al contrario, vende los pocos bienes que le pertenecen; ella teme que él la obligue a prostituirse y huye. El problema es que, materialmente, no tiene otro lugar donde vivir, entonces, comienza a andar ese camino en el que se deja llevar por el deseo de los hombres, en busca de dinero y de casa. Como una paria o una lumpen, va por las calles y, así, ensaya una de las formas de la feminidad que la sociedad le ofrece, porque si es pobre, su cuerpo siempre es un recurso. El costo es la ausencia de deseo que se trastoca en una angustia infinita, pero que no es paralizante. Susana se prostituye, sin embargo, no puede decirse que asuma una feminidad pasiva o victimizada, sino que, más bien, la angustia le sirve como una máscara tras la que toma una distancia que elude la mirada auto-piadosa e, incluso, la condena hacia los hombres. Ella acepta sin juzgar, o sea, evita el juicio moral sobre las acciones de los hombres y de las mujeres. Entonces, en la novela, sobrevienen una serie de secuencias en las que el relato intimista de la angustia se ve interrumpido por las voces de los diferentes hombres con los cuales mantiene relaciones sexuales a cambio de dinero. Así, la caída en la prostitución no se opone al matrimonio sino que casi parece ser una consecuencia de éste.

Si en la subjetividad femenina hegemónica la mujer es, por sobre todo, un ser dependiente del varón, ella comienza su experiencia, justamente, ocupando el lugar de esposa. Ahora bien, Susana se coloca los trajes de esposa y de prostituta, no obstante, no asimila ninguna de esas dos identidades. Ella, a pesar de ser una mujer más que se

prostituye en las calles, aunque sin ficha, burdel ni cafishio, es distinta. Aún cuando lleve la misma vida, aún cuando los hombres sólo vean en ella un cuerpo sexuado, Susana ve con distancia ese universo de la diferencia sexual marcado por la prostituta y el cliente. Debido a su condición de paria, la prostitución es lo más accesible, sin embargo, cuando en la pensión en la que está se encuentra con mujeres jóvenes que, como ella, debieron acudir a la prostitución para sobrevivir, no se integra con ellas sino que desaparece de la narración para dejar que emerja la voz de cada una de estas mujeres, y, entonces, una a una, dicen “yo”, y cuentan su historia en primera persona. Cada microrrelato repite, con escasas variantes, las narraciones ya instaladas en el imaginario literario, social y sexual, es decir que éstas son Clara Beter, Tanka Charowa, Milonguita o Hipólita. En otras palabras, es un modo de remitir a ellas, mediante unas historias sintéticas, simples y sin piedad ni crueldad, sólo para retratarlas. Así, la protagonista se coloca en un lugar intermedio: no es una de estas mujeres que han encontrado en la prostitución un modo de vida, pero tampoco es la esposa cuyo territorio se limita al hogar, como dice Susana: “tengo una amiga, casada, fiel a la fe de seis ídolos simultáneos, que no desea verme más que en su casa, porque aquí, caramba, no es lugar para una mujer *decente*. “ (Carnelli, 1933:87) En este sentido, el yo femenino que narra, aún desde la angustia y la miseria, al haber transgredido el espacio doméstico, accede a un conocimiento de la ciudad y de los tipos humanos mucho mayor.

Luego, Susana entabla una relación con un abogado que la lleva al seno de la clase media. Allí entra en contacto con mujeres de la burguesía, casi todas esposas bien casadas. Incluso, llega a ser la secretaria de un congreso feminista, conoce a las mujeres de una *Asociación de damas cristianas pro-infancia desvalida y vejez sin amparo* que ella bautiza como *Agrupación de fósiles, híbridos, con chifladuras aristocráticas*. Carnelli representa este mundo desde el mismo punto de vista que lo hizo Medina Onrubia, es decir, que se suma a la denuncia de la hipocresía, la apariencia y el prejuicio que predomina en la clase media.

Con respecto las feministas, Susana las considera tan hipócritas como las damas de beneficencia, con una mirada crítica que apunta tanto a los valores de clase como a desnudar la falsedad de la adecuación al ideal de la *mujer doméstica*. Si Medina Onrubia describe, con sorna, a las sufragistas, Carnelli se refiere a ellas como mujeres burguesas de clase alta, intelectuales, que aparentan preocuparse por una causa justa, pero, que, en realidad, sólo se preocupan por respetar las normas morales de su clase.

Puede decirse que, en Carnelli, las feministas ya están totalmente asimiladas a la clase media alta y, así, atravesadas por los prejuicios de clase que les impiden cualquier acercamiento con las mujeres de otras clases. Quizás la radicalización política de 1930 atravesó, también, al feminismo como movimiento, ya que si, por un lado, es la década en la que se destaca una escritora como Victoria Ocampo, quien levanta las banderas del feminismo, pero sin perder de vista la división de clases sociales, por otro lado, el comunismo trae consigo otro feminismo, el que proviene de estas mujeres comprometidas, también, con la lucha de clases. Sin embargo, esta diferencia tan tajante va a cambiar, a lo largo del tiempo, ya que en la fundación de la UMA (Unión de Mujeres Argentinas), en 1936, lograron confluír mujeres de diferentes ideologías políticas.

Volviendo a la novela, Susana vivió la experiencia de ser mujer, conoció y describió la tipología femenina falocéntrica, pero no se vio reflejada en ninguna de esas figuras. Ni prostitutas, ni feministas, ni católicas, ni esposas, ni madres. Con ninguno de esos tipos femeninos, hartamente descriptos en el imaginario social, se identifica, porque ella es un personaje femenino que está en un camino de búsqueda de la identidad. En este sentido, Susana es como Elvira o Márgara, es decir, modelos de mujeres cuyo dilema es el de no adecuarse a la subjetividad hegemónica. Tanto Elvira como Márgara se van a Europa, en la búsqueda de un mundo habitable, mientras que Susana, en cambio, encuentra en la promesa de la revolución bolchevique un espacio de identificación. Entonces, el conflicto subjetivo se resuelve en la convicción de que la lucha social supone la llegada de la mujer nueva. Incluso Alfonsina Storni ya mencionaba a esta mujer que superaría los límites de la subjetividad femenina hegemónica, y, en cierta, medida este deseo de la poeta se realiza en el personaje de Susana, que termina llamando a la unión de las mujeres en pos de luchar en contra de la opresión: “Mujeres, mujeres de toda la tierra, hombro con hombro, trencemos la cadena, solidariamente.” (Carnelli, 1933: 101)

Amparo Mom, en el artículo antes mencionado, también retoma ese llamamiento, desde el que se siente la hija de Rosa Luxemburgo, de Alejandra Kollantay y de Clara Zetkin; es decir, de la mujer emancipada que no sólo lucha por sus derechos de justicia e igualdad, sino que se suma a la lucha contra el capital porque supone que ésta incluye, también, la lucha contra el patriarcado. Ahora bien, para Amparo Mom, la mujer nueva no es la excepcional -la escritora o la “educacionista” a la que se le piden opiniones en los grandes diarios y revistas del país-, sino que, más bien,

son las obreras, las mujeres comunes. En otras palabras, son las mujeres, como colectivo, las que, como Susana, comienzan a luchar por una vida más digna y encuentran, en la lucha social, un lugar de identificación y de crecimiento.

La tercera parte de la novela está conformada por escenas en la que Susana intenta infructuosamente conseguir trabajo, más otras escenas que retratan la explotación obrera, ante la mirada atónita de los burgueses que ven la prosperidad del país y no comprenden la miseria social. Estas secuencias, a su vez, están entremezcladas con enunciados de un didactismo político evidente. En este sentido es que la novela puede ser leída como una novela realista, ya que retoma estrategias del realismo socialista y del psicologismo, tales como la intención de denuncia, la descripción verosímil de personajes y ambientes, y la profundización de un drama subjetivo que se transforma en colectivo, con un llamamiento al compromiso político y a la lucha revolucionaria. Esta es la lectura, como se dijo antes, que predomina en la primera recepción crítica de la obra. Pero el realismo de esta novela no es distante ni objetivo, y más bien apunta a la narración subjetiva, ya que la historia es contada desde el punto de vista de un personaje. Sin embargo, los pensamientos y sensaciones de esa mirada subjetiva se ven confirmados por los párrafos escritos en tercera persona, que resultan ser postales de la situación social y que llevan hacia una conclusión social más que individual. En este sentido, la vida de Susana es la experiencia femenina del paso de la angustia individual a la consciencia social. Lo que permite integrar la novela a la escritura funcional a la revolución que, en cierta medida, puede leerse también en escritores como Raúl González Tuñón y Elías Castelnuovo, con una diferencia más que relevante: quien se suma a las filas de la revolución o, al menos, de la militancia comunista es una mujer y no un varón. Este personaje de la joven revolucionaria es, por un lado, un guiño indudable hacia la autora, y, por otro lado, es también un personaje femenino nuevo que está apareciendo y que constituye una figura distinta, activa, y no condenada moralmente, de una mujer transgresora en el espacio público. En este sentido, la militante que participa de la vida política del país es el personaje en el que se transforma Susana y, también, es el que empieza a aparecer en la poesía de Raúl González Tuñón.

Por otra parte, *¡Quiero trabajo!* es una novela que, en cierta medida, utiliza recursos de la escritura polifónica, no tanto al nivel de la concienciación y abandono del yo, características que menciona Redondo Goicoechea (2001), sino, más bien, por el hecho de que el yo biográfico comienza con una fuerza autorreferencial importante que

se pierde, se diluye, cuando entra en relación con el mundo adulto. Es decir, que su voz se mezcla con lugares de enunciación difícilmente adjudicables a la narradora, o a algún personaje en particular, además de que hay, en la prosa, fragmentos escritos en géneros discursivos como el periodístico y el político, con lo cual abona a favor de la hipótesis de que la vida de esta mujer, es la de una más. A su vez, paradójicamente, la vida de Susana adquiere sentido cuando ella desaparece en tanto individualidad y se fusiona con la masa, con el colectivo, sea éste femenino u obrero.

El matiz polifónico de la novela está dado en que, a medida que Susana transita por la angustia de una vida sin rumbo fijo, el relato se vuelve más opaco, menos cristalino e, incluso, se suceden párrafos en los que es casi imposible recuperar la identidad de los sujetos de la enunciación. Podemos decir que la voz narradora se borra para darle más verosimilitud al relato, logrando el efecto de que es la realidad misma la que se expresa en la novela. La última parte, la de la búsqueda de empleo, es la más precisa acerca de lo antedicho ya que, antes de que aparezca Susana, se narran las siguientes secuencias, sin hilación narrativa, sino, al contrario, como postales sueltas de una situación social: se comienza con un diálogo breve entre obreros que culmina con el monólogo de un patrón soberbio y despótico que explica cómo tratarlos; luego, se narra otra escena, en la que un operario pierde la mano en un accidente; otra, que es un diálogo entre dos burgueses que leen, en *La Nación*, las donaciones de la familia de la oligarquía. Luego, se citan los pedidos de empleos -costureras, dactilógrafas, telefonistas- que aparecen en el diario con la noticia de que están saturados de postulantes; se repiten escenas en las que varones y mujeres piden trabajo; y, además, sobreviene un diálogo en el que una joven pide trabajo y el jefe le dice que no necesita a nadie, sin embargo, si ella accede a hacerle compañía, quizás, tenga suerte, sugiriendo una propuesta más sexual que laboral. Estas escenas, sin marca de narrador ni nombres en los personajes, desencadenan en una conclusión de la narradora: “La explotación es cosa corriente. No hay trabajo, pero hay extorsión en cambio.” (Carnelli, 1933: 127) Y la ciudad pasa así a ser un paisaje repetido de personas sin trabajo, a las que se suma la protagonista, formando parte de la masa de desocupados que van marchando.

Tanto en *Cuentos de la oficina* de Mariani como en la novela de Carnelli, se sostiene un imperativo ideológico: denunciar la explotación que sufren las personas que trabajan bajo el sistema capitalista. Sin embargo, en los cuentos de Mariani, predomina un punto de vista monosexuado, diría Cixous (1995), porque el mundo del trabajo, para él, es absolutamente masculino, y la mujer ocupa sólo el rol subsidiario de esposa. Por

el contrario, en la novela de Carnelli, al elegir a una protagonista mujer, se incluyen problemáticas que exceden a la cuestión de la explotación obrera. Así, al retratar el mundo del trabajo, quienes buscan trabajo son tanto varones como mujeres, quienes, a su vez, tienen distintas experiencias, según su sexo. Es decir, que introduce una diferencia, que es la de la singularidad de la presencia femenina, fuera de la órbita de su relación con los varones.

En tres ocasiones, el yo adulto narrador interpela al lector: en la primera, casi al inicio, lo tranquiliza, al explicarle qué es lo que acaba de leer -los episodios de la infancia-; en las dos siguientes, la intención es imperativa, es decir, que es el llamado a la unión de las mujeres, en primer lugar, y, después, a la unión de hombres y mujeres para rebelarse ante la opresión, que no es ni más ni menos que el final de la novela:

Compañeros: Yo, Susana Miller, treinta años, eso fue, eso viví, eso he visto. No hay más derechos que los nuestros. Hay que romper la mole de la mistificación. Y el bandolerismo. Libertad, paz, justicia y trabajo. TRABAJO. Yo, ciento, miles, millones queremos trabajo. ¿Trabajo? Al diablo la ingenuidad y el optimismo. Nadie viene a ofrecerlo en bandeja de plata. ¡Compañeros! Apretemos las filas. Contra la muralla opongamos el pecho. Algo que tiembla cederá. Esto es el siglo XX.

`Arriba los pobres del mundo
De pie los esclavos sin pan...´
(Carnelli, 1933: 143)

Como se lee en la cita, la voz de la narradora se fusiona con el himno comunista. Ahora bien, al decir “Eso fue, eso viví, eso he visto” la narradora fusiona la realidad social y su propia experiencia, y, de este modo, legitima su propia vida en una genealogía futura: su historia es la de las mujeres que se organizarán, es la de los pobres que se unirán contra el capitalismo, y es allí desde donde su vida encuentra un rumbo y merece ser contada. Es más, la novela no dice nada sobre el presente de la narradora, desde el que el yo biográfico cuenta su vida, sugiriendo, así, que la identidad revolucionaria suspende cualquier otra situación subjetiva.

Finalmente, podemos decir que la novela, por un lado, reproduce algunos principios del realismo socialista, cuyo ejemplo más evidente es el final en el que Susana culmina encontrando el camino a través de la revolución. Pero, también, aparecen procedimientos y estrategias propias de la lógica feminista, por ejemplo, el hecho de que Susana, como personaje femenino, tiene una mirada crítica frente a los modelos identitarios que la sociedad le ofrece. Además, son estrategias que instalan una perspectiva crítica desde el feminismo, como el recurso de la inclusión de otras voces, y

de una cierta multiplicidad identitaria que impide la unicidad de lo femenino. Sin embargo, no es una mujer que produce otro marco ideológico, sino que es la que se adapta a los valores de cambio con la esperanza de que la lucha obrera integre las demandas de la condición femenina.

5.4 Disonancias subjetivas en la búsqueda de una escritura feminista

Las tres escritoras cuyas obras se analizan en este capítulo, tienen en común el hecho de que han estado comprometidas tanto con el feminismo como con distintas ideologías de izquierda. Por lo tanto, dados los condicionamientos que experimentaron en sus vidas y, específicamente, al insertarse al campo intelectual, hallaron en el feminismo, en sentido amplio, un espacio desde el cual construir otro modelo de subjetividad femenina. En este sentido, las crónicas feministas de Storni demuestran que subyace una relación entre la experiencia y la participación política, es decir, que Storni ha construido su subjetividad – sexuada, política, literaria- en el proceso de su relación con la sociedad y, en esa interrelación de lo subjetivo y lo social, es que adviene la visión crítica de la subjetividad femenina hegemónica. Más allá de poner de manifiesto una posición política, en las crónicas, se desarrolla una reflexión sobre la subjetividad femenina que, luego, reaparece problematizada en “Dos mujeres / El amo del mundo”.

Como ya dijimos, tanto en la obra mencionada, como en *Las descentradas* de Medina Onrubia, se plantea un conflicto amoroso protagonizado por dos mujeres que asumen conductas distintas, frente al modelo de subjetividad hegemónica. Entonces, el tema mismo sugiere una lógica feminista, ya que se cuestiona explícitamente la sumisión de la mujer. En *¡Quiero trabajo!* de María Luisa Carnelli, el yo autobiográfico relata su propia vida y, en este relato, ella transita por todas las experiencias previsibles de una mujer en una sociedad patriarcal -casamiento, aborto, prostitución-, sin embargo, Susana logra romper el destino femenino falogocéntrico al encontrar, en la militancia política, una salida para posicionarse de otra manera.

Desde mi punto de vista, los tres relatos ficcionales, que se analizan en este capítulo, utilizan procedimientos que nos reenvían a una lógica feminista. Por ejemplo, en los tres textos, se evitan los tópicos de la guerra de los sexos para plantear la problemática; menos aún, se acude a la figura de la victimización de la mujer y la culpabilización del hombre; es decir, que se evita colocar al varón en el centro del conflicto. Y no sólo las protagonistas son mujeres, sino que el conflicto que las atrapa

está atravesado por la inadecuación de cada una a la subjetividad femenina hegemónica. Además, los relatos proponen la resignificación de determinadas características de lo femenino como la maternidad, la amistad entre mujeres y la autoridad femenina. Incluso, en la novela de Carnelli, se apela a la escritura polifónica, como estrategia de escritura que habilita la pluralidad de voces, y la dilución del valor de verdad que supondría un yo que narra. Por otro lado, se incorpora un dilema que tiene una escasa representación en la literatura de la época, y que forma parte de las demandas del feminismo como movimiento, como es el aborto. Por último, a través de los diálogos entre personajes que asumen la femineidad hegemónica y la contra hegemónica, las autoras apuntan a criticar la diferencia sexual heteronormativa y las relaciones de poder que se juegan en ésta.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo he intentado demostrar que las lógicas feminista y falogocéntrica permiten extraer, de la escritura, problemas y tópicos desde los que repensar la diferencia sexual. Más puntualmente, he probado que, cuando, en Buenos Aires, están en pleno desarrollo los dispositivos de poder que apuntan a imponer, promover y difundir el ideologema del matrimonio como única forma posible de la relación entre los sexos, surgen manifestaciones de resistencia que se mueven entre la reproducción exacerbada del falogocentrismo y el ensayo de procedimientos que sostienen una mirada crítica desde una perspectiva feminista.

Desde el periodismo, Roberto Arlt y Alfonsina Storni absorben y recrean los enunciados que construyen los personajes, ritos, escenas y conflictos que orbitan sobre la normativización de las relaciones entre varones y mujeres; ambos, coincidentemente, desde un punto de vista crítico, pero, sin embargo, opuesto, ya que mientras Arlt afirma y ratifica la vigencia de la diferencia sexual falogocéntrica, Storni introduce la incertidumbre frente a ésta, tanto mediante la ambigüedad de los narradores como desde la parodia de los discursos de la domesticidad. Además, estas variaciones se leen complejizadas y enriquecidas en la escritura más propiamente literaria, ya que la ficción, en general, al ser mucho más rica en recursos, permite una expansión de sentidos, más que significativa, ante la misma problemática.

Justamente, considero que en los capítulos dedicados al análisis de textos literarios se reconoce una base estructural del ideologema del matrimonio, que pone en tensión las lógicas falogocéntrica y feminista. En otras palabras, en primer lugar, me propuse dar cuenta de una cierta escritura que exagera el falogocentrismo imperante, tanto a través de las figuras del femicidio y de la relación hostigante entre los esposos, como a través del dialogismo, que opera en la repetición de los enunciados que conforman el imaginario misógino. Considero que, en general, los escritores de la serie falogocéntrica perciben los dispositivos de poder que imponen la dominancia de la diferencia sexual y encuentran, como una forma de resistencia, la exageración y la problematización de los conflictos y personajes, ensayando, así, todas las consecuencias que ese marco posibilita, las que, variaciones mediante, recaen en la culpabilización de la esposa. Entonces, la riqueza de estos relatos reside en los matices de la exacerbación falogocéntrica, pero su mayor defecto es el de no vislumbrar los dispositivos de poder que se esconden tras la feminidad hegemónica y, en consecuencia, nutren la doxa de la

misoginia. En este sentido, son relatos resistentes, porque no ratifican el ideal de la familia burguesa, pero que no rompen con la lógica falogocéntrica. Por otro lado, en el capítulo dedicado a la lógica feminista, he analizado relatos que establecen rupturas respecto del falogocentrismo y, así, surgen otros modelos identitarios que corroen la diferencia sexual hegemónica. En otras palabras, por un lado, la serie falogocéntrica, recreada en personajes tales como los malevos despechados, los oficinistas sometidos, las masculinidades monstruosas y el marido burgués, junto con las esposas hostigadoras o sumisas y las prostitutas, conduce a la conclusión de que el varón debe someterse a la relación de poder y, sino, la única salida posible es el femicidio. Por otro lado, contemporáneamente a estas representaciones, emergen algunas señales de un discurso feminista que pone en conflicto ambas lógicas y ensayan modos de rupturas o desvíos del falogocentrismo. Me refiero, por ejemplo, a personajes que, en lugar de constituirse en relación a la masculinidad (la actitud sumisa u hostigadora de la esposa, supone una identidad que sigue siendo parásita de la masculina), se concentran en la reflexión sobre la propia feminidad, para, luego, proponer otro contrato en la relación con los hombres. En este sentido, considero que los personajes de Elvira, Susana, Márgara y Gloria, en los textos de Storni, Medina Onrubia y Carnelli, con sus diferencias y matices, conforman nuevas formas de la subjetividad sexuada. Por último, cabe destacar que, además, en los relatos, se hace uso de procedimientos que han sido leídos desde la crítica literaria feminista como expresión de un discurso alternativo, como, por ejemplo, la escritura dialógica o la parodización de la dicotomía sexual, entre otros.

Hasta aquí he sintetizado las ideas centrales que, en cierta medida, he intentado fundamentar a lo largo de estas páginas. Por último, sólo me queda aclarar que esta matriz teórica desde la que construí las series literarias falogocéntrica y feminista podría, también, aplicarse a otros momentos de la literatura argentina, es decir, que este imaginario sexuado se podría proyectar hacia las décadas siguientes. Veamos algunos ejemplos, sólo a modo de acercamientos tentativos que, en cierta manera, pretenden responder a ciertas preguntas que me generó esta investigación. Por ejemplo, Roberto Mariani pone en escena la estructura básica de la esposa hostigadora y el marido sometido, y esta misma, se reitera, acentuando aún más el sometimiento masculino, en “Sábado de gloria” (1944), de Ezequiel Martínez Estrada. Pero, sin embargo, sufre un cambio significativo en *El oscuro* (1968) de Daniel Moyano, porque, en ese texto, mientras el marido evade su responsabilidad política (es policía y ha matado a un estudiante en una manifestación), refugiándose en la ideología de la domesticidad, la

esposa se separa de él porque condena el asesinato que ha cometido su marido. Es decir, ante la separación de la pareja, el marido se empeña en buscar al supuesto amante de la esposa, para no asumir que ella está condenándolo por una acción que realizó en la esfera pública. Por otro lado, ante el tópico del femicidio, tanto en las glosas de González Tuñón, como en “La pierna de plomo” de Olivari, el hecho de matar a la esposa se circunscribe a la esfera privada, y si bien en *Los siete locos-Los lanzallamas* se reitera la misma matriz, hay una variación: el femicidio es acompañado por el suicidio del asesino, con lo cual se ratifica la relación indisociable de la diferencia sexual hegemónica. Esta asociación entre asesinato y suicidio, se reitera en otra novela clave de las letras argentinas: *Cicatrices* (1969) de Juan José Saer. En ésta, cuyo argumento central gira en torno a un hombre que mata a la esposa y se suicida, se clausura la lectura del femicidio como una vía equívoca de escape ante la ideología de la domesticidad. Es decir, la novela de Saer le da un cierre a esa lectura, para habilitar otra, en la que las esferas pública y privada se mezclan y el femicidio pasa a ser parte de la violencia política y social. Entonces, si por un lado Saer permite pensar en el cierre de una lectura, la novela *Ganarse la muerte* (1976) de Griselda Gambaro, inaugura otra que fusiona el asesinato de la esposa con la violencia política. En ésta, la familia perversa pasa a ser una alegoría de la acción violenta del estado, en el período que se inaugura con la dictadura militar de 1976, ya que, en el texto, el marido es un torturador y, luego de una extensa serie de suplicios a los que somete a la esposa, la mata. Ahora bien, al asesinarla, no va a la cárcel, sino que, inmediatamente, sus compañeros militares disfrazan el hecho para simular que ha sido un ataque más de la subversión. En otras palabras, tras la dictadura, el Estado pasa a ser cómplice del patriarcado. Entonces, el asesinato de la esposa y la relación de hostigamiento entre los sexos que se genera a través del ideograma del matrimonio en los primeros treinta años del siglo XX, se transforma en una alegoría de la violencia política que signó a la dictadura militar de 1976.

Cabe observar, por otra parte, que también la serie feminista se proyecta hacia el futuro. Pensemos, por ejemplo, en el extenso diálogo que mantienen Molina y Valentín, en *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig. Lo menciono porque, en la conversación entre ambos, es más que evidente la tensión de las variaciones feminista y falogocéntrica, pero, me arriesgo a decir que la obra de Manuel Puig, en general, resiste perfectamente el análisis, tanto de la exacerbación del falogocentrismo como de la incorporación de procedimientos feministas. Por otro lado, el uso de la parodia para

tensionar el discurso de la domesticidad, que es una de las operaciones más importantes que se encuentran en las crónicas de Storni, vuelve a aparecer en la escritura periodística de Néstor Perlongher, en 1980. Me refiero a que él, en el periódico *alfonsina*, escribe una columna titulada *Edictos policiales* en la que denuncia las detenciones arbitrarias de la policía tanto hacia los homosexuales varones como hacia las mujeres y, como Storni en 1920, retoma los discursos de la domesticidad basados en el control de los cuerpos en la ciudad y elige la parodia como modo de transgredir la lógica fallogocéntrica. Además, otra estrategia de Perlongher, que nos reenvía a Storni, es la de la mutación de las identidades sexuales por medio del uso de seudónimos invertidos. Así como Storni firmó sus crónicas como Tao Lao, Perlongher realiza una operación simétricamente inversa. Es varón y firma las notas periodísticas de la columna como Rosa L. de Grossman.

Esta pequeña exposición de proyecciones literarias no pretende ser ni exhaustiva, ni precisa, sino que, más bien, es un comentario final en el que manifiesto mis intuiciones sobre las posibles continuidades que se puedan pensar, de aquí en más, a partir de lo realizado en este estudio.

Referencia bibliográfica

- Abós, Alvaro, (2001) “La Venus roja”, en *Todo es Historia*. 408. Julio 6-29.
- Adamovsky, Ezequiel (2009) *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Planeta, Bs. As.
- Aira, César (1993) “Arlt” en *Revista Paradoxa*, nº 7, Rosario.
- Aisemberg, Alicia – Sanz, Ma. De los Ángeles (1999) “La antinomia inmigrante/criollo en el teatro de tesis social” en Pellettieri, Osvaldo (Ed.) *Inmigración italiana y teatro argentino*, Galerna, Bs. As.
- Alcalde, Carmen (1976) *La mujer en la guerra civil española*, Editorial Cambio, Madrid.
- Altamirano, Carlos- Sarlo, Beatriz (1997) *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Bs. As.
- Amícola, José (2008) “Fritz Lang, Alfred Döblin y Roberto Arlt” en Wolfram Nitsch/Matei Chihaia/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1).
- Amícola, José (2007) “Los dos trajes de Arlt” en *Revista Fragmentos de Língua e Literatura Estrangeiras*, Vol. 32, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.
- Amícola, José (1985) “Los magos del mal” en *La Razón*, 01/09/1985, Bs. As.
- Amícola, José (1984) *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*, Weimar, Bs. As..
- Amorós, Celia (1994) "Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de 'lo masculino' y 'lo femenino'", en *Feminismo, igualdad y diferencia*, UNAM, PUEG México.
- Amorós, Celia (1991) *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Anthropos, Barcelona.
- Archer, Robert (2001) *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Ed. Cátedra, Madrid, 1999.
- Área, Lelia (2005) *Álbum de señoritas de Juana Manso. Periodismo y frustración para un proyecto ‘doméstico’ de fundar la nación*, Feminaria editora, Bs. As..
- Arendt, Hannah (1996 (1958)) *La condición humana*, Paidós, Bs. As.
- Arlt, Roberto (2009) *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*, FCE, Bs. As.

- Arlt, Roberto (2008) *Cuentos completos*, Losada, Bs. As..
- Arlt, Roberto (1998) *Obras Tomo II Aguafuertes*, Losada, Bs. As..
- Arlt, Roberto (1993) *Aguafuertes porteñas; Buenos Aires, vida cotidiana*, Alianza, Madrid.
- Arlt, Roberto (1986) *Los siete locos. Los lanzallamas*, Ayacucho, Bs. As..
- Arlt, Roberto (1980) *El amor brujo*, Losada, Bs. As..
- Armstrong, Nancy (1987) *Deseo y ficción doméstica*, Ed. Cátedra, Barcelona.
- Armus, Diego (2007) *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870-1950*, Edhasa, Bs. As.
- Armus, Diego (2002) " 'Milonguitas' en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis", Swartmore College - USA - en http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702002000400009. Fecha de consulta: 28-05-2008.
- Astutti, Adriana (2002) "Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo" en Gramuglio, M. Teresa (Dra.) *El imperio realista*, Tomo 6, *Historia crítica de la literatura argentina*, Bs. As.
- Astutti, Adriana (2000) "Escribir como (cómo) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo", en *Mora n° 6. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, UBA, Bs. As.
- Auza, Néstor (1988) *Periodismo y feminismo en la Argentina (1830-1930)*, Emecé, Bs. As.
- Bach, Ana María (2010) *Las voces de la experiencia*, Biblos, Bs. As..
- Bachelard, Gastón (1948) *La formación del espíritu científico*, Siglo XXI, México.
- Bajtín, Mijaíl M. (2005 (1929)) *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México.
- Bajtín, Mijaíl M. (1982 (1979)) *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.
- Barrancos, Dora (1990) "Anarquismo y sexualidad" en Armus, Diego (Comp.) *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social Argentina*, Sudamericana, Bs. As.
- Barrancos, Dora (1999) "Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras" en AAVV (1999) *Historia de la vida privada en Argentina*. Tomo III: *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años '30 a la actualidad*. Bajo la dirección de Fernando Devoto y Marta Madero, Taurus, Bs. As.
- Barrancos, Dora (2001) *Inclusión y exclusión*, FCE, Bs. As.

- Barrancos, Dora (2007) *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Sudamericana, Bs. As.
- Barrandeguy, Emma (1997) *Salvadora: una mujer de Crítica*, Vinciguerra, Bs. As..
- Barthes, Roland (2004) *Lo neutro*, Paidós, Barcelona.
- Batticuore, Graciela (2000) “Juana Manuela Gorriti: una escritora americana”, en *Mora n° 6. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, UBA, Bs. As..
- Batticuore, Graciela (2005) *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina romántica. 1830 y 1870*, Edhasa, Bs. As..
- Becerra, Marina (2009) *Marxismo y feminismo en el primer socialismo argentino. Enrique Del Valle Iberlucea*, Ed. Prohistoria, Bs. As..
- Ben, Pablo- acha, omar (1999) “La jerga de la autenticidad: relectura de José Ingenieros desde una perspectiva de género”, revista *Periferias*, n° 6, Bs. As..
- Benjamin, Walter (1983 (1972)) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, Madrid.
- Berman, Marshall (1985) “Brindis por la modernidad” en Casullo, Nicolás (Comp.) (1991) *El debate modernidad- posmodernidad*, Puntosur, Bs. As..
- Bernabé, Mónica (2006) “El crítico como escritor. Ángel Rama y sus compañeros de la diáspora” [Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria](#), N°. 12, La Plata.
- Beter, Clara (1998) *Versos de una ...*, Ameguíno, Bs. As.
- Bosh Fiol, Esperanza- Ferrer Pérez, Victoria- Gili Planas, Margarita (1999) *Historia de la misoginia*, Ed. Anthropos, Palma de Mallorca.
- Bourdieu, Pierre (2002) *Campo de poder, campo intelectual*, Montessor, Bs. As.
- Bosoer, Sara (2009) “Olivari y la imaginación modernista: entre la sensibilidad erótica y el gargajo” acta del *II Congreso Internacional “Cuestiones críticas”*, Rosario.
- Bosoer, Sara (2007) “Génesis de una aventura editorial *La musa de la mala pata* de Nicolás Olivari”, *Revue Recto/verso*, Diciembre, <http://www.revuerectoverso.com>
- Bosoer, Sara (2005) “Los textos escondidos de Nicolás Olivari, aportes para redefinir su obra”, *Revista Orbis Tertius*, n° 11, La Plata.
- Botana, Helvio I. (1977) *Memorias. Tras los dientes del perro*, A. Peña Lillo Editor, Bs. As..
- Braidotti, Rosi (2000) *Sujetos nómades*, Paidós, Bs. As..

- Braidotti, Rosi (2004) *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Gedisa, Barcelona.
- Brooks, Peter, (1995 (1975)) *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven and London
- Butler, Judith (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona.
- Butler, Judith (2006) *Deshacer el género*, Paidós, Barcelona.
- Cabrera, María Angélica (2006) “Luis Mario, Mario Castro o María Luisa Carnelli”, Departamento de Tango, Centro Cultural de la Cooperación, link: www.centrocultural.coop/.../luis-mario-mario-castro-o-maria-luisa-carnelli.htm
- Candiano, Leonardo- Peralta, Lucas (2007) *Boedo: orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de izquierda de la Argentina*, Ediciones del CCC, Bs. As..
- Campagnoli, Mabel (2011) “Genealogías del género” en *Ilustración y Libertades: Revista de Pensamiento e Historia de las Ideas N°2*, Ed. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.
- Candiano, Leonardo – Peralta, Lucas (2007) *Boedo: orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*, Ediciones del CCC, Bs. As.
- Cangi, Adrián (2004) “Papeles insumisos. Imagen de un pensamiento”, *Papeles insumisos*, Santiago Arcos Ed., Bs. As..
- Capdevila, Analía (2006) “Arlt: por un realismo visionario. Sobre las figuraciones de la violencia política en Los siete locos – Los Lanzallamas”, *Revista El interpretador* N° 27, Bs. As.
- <http://www.elinterpretador.net/27AnaliaCapdevila-ArltPorUnRealismoVisionario.html>
- Capdevila, Analía (2002) “Las novelas de Arlt: un realismo para la modernidad” en Gramuglio, M. Teresa (Dra.) *El imperio realista*, Tomo 6, *Historia crítica de la literatura argentina*.
- Capdevila, Analía (1999) “Arlt: la ciudad expresionista” en *revista Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria* n° 7, octubre de 1999, Rosario.
- Carbone, Rocco (2007) “Erdoesain entre Irigoyen y Urriburu” en David (Dr.), Montaldo, Graciela (Comp.) *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Bs. As., Paradiso.
- Carnelli, María Luisa (1933) *¡Quiero trabajo!*, Ed. Tor, Bs. As.
- Carriego, Evaristo (1996) *Poesías completas*, Losada, Bs. As.

- Cazap, Susana – Masa, Crisitina (2002) “Teatro nacional y realidad social” en Jitrik, Noé (Dr.) Gramuglio, M.T. (Dra. del Vol.) *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 6 El imperio realista*, Emecé Ed., Bs. As.
- Cisterna Jara, Natalia (2009) *Entre la casa y la ciudad. La representación de la experiencia del sujeto femenino en los espacios público y privado en novelas de mujeres latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX*, Tesis doctoral, Universidad de Chile, (mimeo).
- Cixous, Helene (1995 (1975)) *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Ed. Anthropos, Barcelona.
- Cixous, Hélène (2004) *Deseo de escritura*, Ediciones reverso, Barcelona.
- Colombi, Beatriz (2006) “La gesta del letrado (sobre Ángel Rama y *La ciudad letrada*)” [Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria, N° 12](#), La Plata.
- Cosse, Isabella (2006) *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden militar 1946-1955*, FCE, Bs. As..
- Darío, Rubén (1952) *Los raros*, Espasa Calpe, Bs. As.
- De Beauvoir, Simone (1987 (1949)) *El segundo sexo*. Tomo 1: *Los hechos y los mitos*, Tomo II: *La experiencia vivida*, Siglo XXI, Bs. As..
- De Lauretis, Teresa (1996) “Las tecnologías del género” en *Rev. Mora*, n° 2, IIEGE-UBA, Bs. As..
- De Lauretis, Teresa (1984) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Cátedra, Madrid.
- Delgado, Josefina (2004) *Salvadora. La dueña del diario Crítica*, Sudamericana, Bs. As.
- Delgado, Josefina (2007) “Estudio preliminar” en Medina Onrubia, Salvadora *Las descentradas y otras obras teatrales*, Colihue, Bs. As.
- Díaz- Diocaretz, Myriam- Zavala, Iris (Coords.) (1993) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). 1. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Ed. Anthropos, Barcelona.
- Diz, Tania (2010) “Tensiones, genealogías y feminismos en los ‘80. Un acercamiento a *alfonsina, primer periódico para mujeres*”, *Revista Mora* (en imprenta), IIEGE-UBA.
- Diz, Tania (2006) *Alfonsina Storni. Ironía y sexualidad en el periodismo (1915-1925)*, Libros del Rojas, Bs. As..

- Diz, Tania (2000) "Representación de las mujeres en el campo intelectual de principios de siglo en Argentina" en *Rev. Escuela de Letras*, Facultad de Humanidades y Artes, UNR.
- Domínguez, Nora – Perilli, Carmen (1998) *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- Domínguez, Nora (1996) "Literary Constructions and Gender Performances in the novels of Norah Lange" en Anny Jones and Catherine Davies (eds.) *Feminist Readings of Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*. New York, Oxford University Press.
- Domínguez, Nora (2007) *De donde vienen los niños: maternidad y escritura en la cultura argentina*, Beatriz, Viterbo, Rosario.
- Drucaroff, Elsa (1998) *Arlt, profeta del miedo*, Catálogos, Bs. As..
- Dubatti, Jorge (Coord.) (2006) *Henrik Ibsen y las estructuras del teatro moderno*, Colihue, Bs. As.
- Eujanián, Alejandro- Giordano, Alberto (2002) "Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda" en Jitrik, Noé – Gramuglio, María Teresa Dres. *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, Vol.6, Emecé, Bs. As.
- Felski, Rita (1989) *Beyond feminist aesthetic*, Harvard university press, Boston.
- Fletcher, Lea (1993) "El desierto que no es tal: escritoras y escritura" en revista *Feminaria*, N° 11, Bs. As..
- Fletcher, Lea (Comp.) (1993) *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria editora, Bs. As..
- Fletcher, Lea (1987) *Una mujer llamada Herminia*, Catálogos, Bs. As..
- Freud, Sigmund (1973) CIX "Lo siniestro", *Obras completas*, Tomo III, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid.
- Foucault, Michel (2010) *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*, FCE, Argentina.
- Foucault, Michel (2005) *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*, FCE, Argentina.
- Foucault, Michel (1990) *Historia de la sexualidad, 1: La voluntad de saber*, S XXI, Barcelona.
- Frederick, Bonnie K. (1995) "Borrar al incluir: las mujeres en La historia de la literatura argentina de Ricardo Rojas", *Rev. Feminaria*, n° 15, Bs. As..

- Frederick, Bonnie (Comp.) (1993) *La pluma y la aguja: las escritoras de la Generación del '80*, Feminaria editora, Bs. As..
- Galán, Alicia- Gliemmo, Graciela (2002) *La otra Alfonsina*, Aguilar, Bs. As..
- García Cedro, Gabriela (2006) “Enrique González Tuñón: el arrabal como fascinación y distancia” en David (Dr.), Montaldo, Graciela (Comp.) *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Bs. As., Paradiso.
- Gilbert, Sandra M. – Gubar, Susan (1979) *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Cátedra, Madrid.
- Gilbert, Isidoro (2009) *La Fede. Alistándose para la revolución. La Federación Juvenil Comunista 1921-2005*, Sudamericana, Bs. As.
- Gilman Claudia (2006) “Florida y Boedo: Hostilidades y acuerdos” en Viñas, David (Dr.), Montaldo, Graciela (Comp.) (2006) *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Paradiso, Bs. As., 2006.
- Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil, siglo XXI*, Bs. As..
- Giordano, Alberto (1999) *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*, Colihue, Bs. As.
- Giusti, R. (1955) “Alfonsina Storni”, *Ensayos*, Ed. Artes Gráficas, Bs. As..
- Goloboff, Mario (s/f) <http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/GOLOBOF.pdf>, Fecha de consulta: 18-09-2008, La Plata.
- González, Horacio (1996) *Arlt, política y locura*, Colihue, Bs. As.
- González Tuñón, Enrique (2003 (1926) *Tangos*, Librería histórica, Bs. As..
- Gubar, Susan (1981) “La página en blanco y los problemas de la creatividad femenina” en Fe, Marina (coordinadora) (1999) *Otramente: lectura y escrituras feministas*, PUEG y Fondo de Cultura Económica, México.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel (2004) *Una introducción a la teoría literaria feminista*, Inst. de Ciencias sociales y humanidades, BUAP, Puebla.
- Guy, Donna J. (1994 (1991 1º edición en inglés)) *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*, Sudamericana, Bs. As..
- Guzzo, Cristina (2003) *Las anarquistas rioplatenses: 1880-1990*. Phoenix, AZ: Orbis Press.

- Guzzo, Cristina (2004) “Luisa Capetillo y Salvadora Medina Onrubia de Botana: dos iconos anarquistas. Una comparación” *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, N°. 20.
- Habermas, Jürgen (1984) en Casullo, Nicolás (Comp.) (1991) *El debate modernidad-posmodernidad*, Puntosur, Bs. As..
- Herlinghaus, Hernann (2002) *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Honig, Bonnie (1992) “Hacia un feminismo agonístico: Hannah Arendt y las políticas de identidad” en *Revista Feminaria*, n° 21, Bs. As..
- Ibsen, Henrik (2006) *Casa de muñecas. Un enemigo del pueblo*, Ediciones Colihue, Bs. As.
- Ingenieros, José (1955) *Tratado del amor*, Ed. Meridión, Bs. As..
- Irigaray, Luce (2007 (1974)) *Espéculo de la otra mujer*, Ed. Akal, Madrid.
- Isacson, José (1982) “Prólogo”, en Nicolás Olivari, *La musa de la mala pata y el gato escaldado*, Ceal, Bs. As.
- Jarkowski, Anibal (1986) “*El amor brujo*: la novela “mala” de Roberto Arlt” en Viñas, David (Dr.) *Historia social de la literatura argentina, Tomo VII: Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Contrapunto, Bs. As..
- Joffe, Azucena – Sanz, María de los Ángeles (2008) “Salvadora, esa mujer. *Las descentradas*” en *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, año III, n° 5, noviembre.
- Juárez, Laura (2009) “Escritores argentinos en la prensa. Roberto Arlt y Enrique González Tuñón “al margen” de la noticia (1937-1942)”, *Olivar n° 12*, UNLP, La Plata.
- Kirkpatrick, Gwen (1995) ”The Confessional 'I' and the Roving Eye: Alfonsina Storni as 'Tao Lao',” *Reinterpreting the Spanish American Essay*, ed. Doris Meyer; Austin: U. of Texas Press.
- Kirkpatrick, Gwen (1990) ”The Journalism of Alfonsina Storni: A New Approach to Women's History in Argentina”, *Women, Culture, and Politics*, University of California Press, California.
- Korn, Guillermo (2003) “El tango como improvisación” en González Tuñón, Enrique, *Tangos*, Bs. As., Librería histórica.
- Lafleur- Provenzano- Alonso (2006) *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, El 8vo. Loco ed., Bs. As..

- Lange, Norah (1981) *Cuadernos de infancia*, Losada, Bs. As.
- Lao-tse (1985) *El libro del sendero y de la línea recta (tao-te king)*, Kier, Bs. As.
- Larra, Raúl (1950) *Roberto Arlt, el torturado*, Futuro, Bs. As.
- Leciñana Banchar, Mayra (2002) "Simone de Beauvoir: Aproximaciones a la (auto) construcción del sujeto mujer" en revista *Rev. Mora n° 8*, IIEGE- UBA, Bs. As..
- Lindsey, Ben B. y Wainwright, Evans (1925 (193?)) *La rebelión de la moderna juventud*, Aguilar, Madrid.
- Lobato, Mirta (2000) "Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial. Primera mitad del siglo XX" en Gil Lozano, Fernanda- Pita, Valeria- Ini, María Gabriela (2000) *Historia de las mujeres en Argentina 2. Siglo XX*, Taurus, Bs. As..
- López, Elvira (2010 (1901)) *El movimiento feminista. Primeros trazos del feminismo en Argentina*, Ed. Biblioteca Nacional, Bs. As..
- Lugones, Leopoldo (1916) "El problema feminista" diario *La Época*, junio de 1916 citado en: Rodríguez S., Eugenia "¿Dotar de Voto Político a la Mujer! ¿Por qué se Aprobó el Sufragio Femenino en Costa Rica hasta 1949?", Universidad de Costa Rica, http://www.fcs.ucr.ac.cr/~historia/hcostarica/materiales/rodriguezVoto.htm#_ednref28 Consulta: 27-07-2008
- Machi, Marisa (1998) "Silvina Ocampo. El pretexto del silencio" *Mora n° 4. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, UBA, Bs. As..
- Madrid, Mercedes (1999) *La misoginia en Grecia*, Ed. Cátedra, Madrid, 1999.
- Magnone, Carlos (2006) "La república radical: entre Crítica y El Mundo" en Viñas, David (Dr.), Montaldo, Graciela (Comp.) *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Paradiso, Bs. As.
- Mariani, Roberto (2008) *Obra completa 1920-1930*, Tomo I, Ed. El 8° Loco, Bs. As..
- Masiello, F. (1997) *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- Masiello, F. (comp.) (1994) *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina*, Feminaria, Bs. As..
- Masiello, F. (1986) *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Bs. As.
- Masotta, Oscar (1982 (1965)) *Sexo y traición en Roberto Arlt*, CEAL, Bs. As..

- Mazur, Norma (1998) "América en clave de mujer. Herminia Brumana (Memorias de una maestra olvidada)", en *Símbolo. Revista de Cultura y opinión*; Año LI , N° 65, noviembre/diciembre 1998.
- Medina Onrubia, Salvadora (2007) *Las descentradas y otras obras teatrales*, Colihue, Bs. As.
- Medina Onrubia, Salvadora (2006) *Las descentradas*, Tantalia, Bs. As.
- Medina Onrubia, Salvadora (1926) *El vaso intacto y otros cuentos*, Gleizer, Bs. As.
- Méndez, Mariela (2010) " "Entre mujeres": las columnas femeninas de Alfonsina Storni y Clarice Lispector" ponencia presentada en *II Congreso feminista internacional 1910-2010*, Bs. As..
- Miguez, Eduardo (1999) "Familias de clase media: la formación de un modelo" en Devoto, Fernando- Madero, Marta (Drs.) *Historia de la vida privada en argentina Tomo II- La argentina plural (1870-1930)*, Taurus, Bs. As..
- Mizraje, María Gabriela (2000). "Estudio preliminar", en Nicolás Olivari, *El hombre de la baraja y la puñalada y otros escritos sobre cine*, Bs. As., Adriana Hidalgo.
- Mizraje, María Gabriela (1999) *Argentinas de Rosas a Perón*, Biblos, Bs. As..
- Mizraje, María Gabriela (1999) "Literatura argentina por el asombro o por la espera" en Stanchina, Lorenzo *Tanka Charowa*, Eudeba, Bs. As.
- Moi, Toril (1995) *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid.
- Molloy, Sylvia (1991(1996)) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, FCE, México.
- Montaldo, Graciela (2006) "El origen de la historia" en Viñas, David (Dr.), Montaldo, Graciela (Comp.) (2006) *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Paradiso, Bs. As., 2006.
- Moreno Sardá, Amparo (1986) *El arquetipo viril protagonista de la historia*, Horas y Horas, Madrid.
- Muraro, Luisa (1994) *El orden simbólico de la madre*, Editorial Horas y horas, Madrid.
- Muschiatti, Delfina (2003) "Borges y Storni: la vanguardia en disputa" en *Revista Hispanoamérica*, año 32, n° 95, Universidad de Maryland, E.E.U.U.
- Muschiatti, Delfina (2000) "Alfonsina y Borges en el aura de áurea" ponencia presentada en *VI Jornadas de Historia de las mujeres y I Congreso Latinoamericano de estudios de las mujeres y de género*, Bs. As.: IIEGE, UBA.
- Muschiatti, Delfina (1999) "Prólogo" en *Obras Completas*, T. 1, España: Losada.

- Muschiatti, Delfina (1992) "Las estrategias de un discurso travesti" en *Diario de poesía*, N° 23, Bs. As..
- Muschiatti, Delfina (1986) "Mujeres, feminismo y literatura" en AAVV *Historia social de la literatura argentina, Tomo VII: Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Bs. As., Contrapunto.
- Nalé Roxlo, Conrado (1964) *Genio y figura de Alfonsina Storni*, Eudeba, Bs. As.
- Nari, Marcela (2004) *Las políticas de la maternidad y el maternalismo político*, Biblos, Bs. As.
- Nari, Marcela (1995) "Feminismo y diferencia sexual. Análisis de la "Encuesta Feminista Argentina de 1919", *Boletín del Inst. de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, 3° serie, n° 12, Bs. As.: UBA.
- Nari, Marcela (1995) "La educación de la mujer (o acerca de cómo cocinar y cambiar pañales a su bebé de manera científica)", *Rev. Mora n° 1*, Bs. As.: IIEGE- UBA.
- Nari, Marcela (1993) "Maternidad, maternología y reforma eugénica en España 1900-1939" en AAVV (1993) *Historia de las mujeres. El siglo XXX: La nueva mujer*, Madrid: Taurus.
- Nari, Marcela (1993) "Alejandra. Maternidad e independencia femenina" en revista *Feminaria n° 10*, Bs. As..
- Newman, Kathleen (1991) *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina*, Catálogos, Bs. As..
- Nicholson, Linda (1990) "Feminismo y Marx: integración de parentesco y economía" en Benhabib, Seyla y Cornell, Drucilla *Teoría feminista y teoría crítica*, Ed. Alfons el Magnánim, Barcelona.
- Nouzeilles, Gabriela (2000) *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Viterbo, Rosario.
- Ojeda, Ana (2009) " `Joven, insolente y con flequillo': la narrativa de Nicolás Olivari" en Olivari, Nicolás *Carne al sol*, El 8° loco, Bs. As.
- Ojeda, Ana – Carbone, Rocco (2008) "Con los botines de punta: la literatura de Roberto Mariani", en Mariani, Roberto *Obra completa 1920-1930*, Tomo I, Ed. El 8° Loco, Bs. As..
- Ojeda Bar, Ana – Carbone, Rocco (2006) "Estudio preliminar" en González Tuñón, Enrique *Narrativa 1920-1930 El alma de las cosas inanimadas. La rueda del molino mal pintado*, El 8° loco Ed., Bs. As..

- Ojeda Bar, Ana – Carbone, Rocco (2005) “Estudio preliminar” en Olivari, Nicolás *Poesía 1920-1930. La amada infiel. La musa de la mala pata. El gato escaldado*, Malas palabras Buks, Bs. As.
- Olivari, Nicolás (2009) *Carne al sol*, El 8° loco, Bs. As.
- Olivari, Nicolás (1933) *La mosca verde*, Editorial Tor, Bs. As.
- Onega, Gladis S. (1982) *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*, CEAL, Bs. As.
- Panesi, Jorge (2000) “Cultura, crítica y pedagogía en Argentina: Sur/ Contorno” en *Críticas*, Norma, Bs. As.
- Panesi, Jorge (2001) “Entre la teoría y la nada: *Tratado sobre el amor* de José Ingenieros”, revista *Discurso.org*, Año1, n° 1, Bs. As..
- Pateman, Carole (1995) *El contrato sexual*, Anthropos, Barcelona.
- Pellettieri, Osvaldo (Dir.) (2006) *Teatro del pueblo: una utopía concretada*, Galerna, Bs. As.
- Pellettieri, Osvaldo (Ed.) (1999) *Inmigración italiana y teatro argentino*, Galerna, Bs. As.
- Pellettieri, Osvaldo (Ed.) (1997) *Pirandello y el teatro argentino*, Galerna, Bs. As.
- Pellettieri, Osvaldo (1995) *El teatro y los días: estudios de teatro argentino e iberoamericano*, Galerna, Bs. As.
- Pellettieri, Osvaldo (1990) *Cien años de teatro argentino*, Galerna Bs. As.
- Piglia, Ricardo (2009) “Prólogo” en Arlt, Roberto *El paisaje en las nubes. Crónicas en El mundo 1937- 1942*, FCE, Bs. As..
- Piglia, Ricardo (1993) *La Argentina en pedazos*, Ediciones de la Urraca, Bs. As.
- Piglia, Ricardo (1973) “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”, revista *Los Libros*, N° 29, Bs. As..
- Pinsón (S/F) “María Luisa Carnelli” en *Todo tango*, www.todotango.com/spanish/.../ml_carnelli.asp Fecha de consulta: 14-12-2010.
- Pistacchio Hernandez, Romina (2007) *Una perspectiva para ver. El intelectual crítico de Beatriz Sarlo*, Corregidor, Bs. As.
- Poblete, Juan (2002) “Trayectoria crítica de Angel Rama: La dialéctica de la producción cultural entre autores y públicos” en Mato, Daniel (coord.): *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Clacso, Caracas.

- Prieto, Martín (2002) "Realismo, verismo, sinceridad. Los poetas", en Jitrik, Noé y Gramuglio, María Teresa (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina: el imperio realista*, Bs. As., Emecé.
- Prieto, Adolfo (1986) "Prólogo" en Arlt, Roberto *Los siete locos. Los lanzallamas*, Ayacucho, Bs. As..
- Puleo, Alicia (1998) "La igualdad como legado y como proyecto ético" en Caruncho, Cristina – Mayobre, Purificación (Coords.) *Entre a igualdade e a diferencia*, Ed. Univ. de Vigo, Santiago de Compostela.
- Puleo, Alicia (1996) *Figuras del otro en la ilustración francesa*, Escuela libre editorial, Madrid.
- Queirolo, Graciela (2008) "Malos pasos, caídas, sacrificios, entregas: representaciones literarias del trabajo femenino asalariado (Buenos Aires, 1919-1939)", en Mallo Silvia C., Moreyra Beatriz I. (coord.), *Miradas sobre la historia social en la Argentina en los comienzos del siglo XXI*, Córdoba, Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti", Universidad Nacional de La Plata.
- Queirolo, Graciela (2006) "A la búsqueda de la promoción social: entre el matrimonio y el empleo. Representaciones del trabajo femenino en las crónicas de Roberto Arlt", en *Temas de historia argentina y americana* 8, Instituto de Historia Argentina y Americana, Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina, enero-junio 2006.
- Queirolo, Graciela (2004) "Imágenes del trabajo femenino en la ciudad de Buenos Aires (1910-1930): *La Novela Semanal*, Roberto Arlt y Alfonsina Storni", en Salomone Alicia, Luongo Gilda, Cisterna Natalia, Doll Darcie y Queirolo Graciela, *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Quiroga, Horacio (2001) *Cuentos completos I II*, Losada, Bs. As.
- Rama, Angel (1984 (1998)) *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo.
- Redondo Goicoechea, Alicia (2001) "2.Introducción literaria. Teoría y críticas feministas" en Segura Graño, Cristina *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Ed. Nancea, Madrid.
- Renaud, Maryse (2000) "Los siete locos y Los lanzallamas: audacia y candor e el expresionismo" en Arlt, Roberto *Los siete locos/ Los lanzallamas*, FCE, México.

- Retamoso, Roberto (2002) “Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad”, Gramuglio, M. Teresa (Dra.) *El imperio realista*, Tomo 6, *Historia crítica de la literatura argentina*.
- Rivera, Jorge (1986) *Los siete locos*, Hachette, Bs. As.
- Rivera, Jorge B. (1980) “Prólogo: Enrique González Tuñón: magia y tragedia de lo cotidiano” en González Tuñón, Enrique *Viaje al fondo de una calle y otras páginas*, CEAL, Bs. As.
- Rivera, María Milagros (2001) *Mujeres en relación. Feminismo 1970-2000*, Icaria, Barcelona.
- Rodríguez S., Eugenia “¿Dotar de Voto Político a la Mujer! ¿Por qué se Aprobó el Sufragio Femenino en Costa Rica hasta 1949?”, Universidad de Costa Rica.
http://www.fcs.ucr.ac.cr/~historia/hcostarica/materiales/rodriguezVoto.htm#_ednref28
 Consulta: 27-07-2008
- Romano, Eduardo (1991) “Transgresión y grotesco en la poesía de Nicolás Olivari”. *Seminario Scalabrini Ortiz. Las huellas de la imaginación*, Puntosur Editores, Bs. As.
- Romero, José Luis (2007) *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, Bs. As..
- Romero, José Luis (1984) *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*, Vol. 2, CEAL, Bs. As.
- Romero, Luis A. (1990) “Buenos Aires en la entreguerra: libros baratos y cultura de los sectores populares” en Armus, Diego (Comp.) *Mundo urbano y cultural popular*, Sudamericana, Bs. As.
- Romero, Luis Alberto (1995) “Una empresa cultural: los libros baratos” en Gutierrez, Leandro y Romero, Luis Alberto *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*, Sudamericana, Bs. As..
- Rubin, Gayle (1998 (1975)) “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo” en Navarro M y Stimpson C. (comp) *¿Qué son los estudios de mujeres?* FCE, México.
- Ruthven, K.K. (1990) *Feminist literary studies. An introduction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- S/A (2008) *Primer Congreso Femenino. Buenos Aires 1910. Historia, actas y trabajos*, Ed. Univ. Nac. De Córdoba, Córdoba.
- Saítta, Sylvia (2008) *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Sudamericana, Bs. As..

- Saítta, Sylvia (2006) “Prólogo” en Medina Onrubia, Salvadora *Las descentradas*, Tantalia, Bs. As.
- Saítta, Sylvia (1999) “Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles: los usos del folletín en Roberto Arlt” en *Revista Iberoamericana*, Vol.23, nº 74, Madrid.
- Saítta, Sylvia (1998) *Regueros de tinta*, Sudamericana, Bs. As.
- Saítta, Sylvia (1995) “Anarquismo, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia”, *Revista Mora* nº 1, Agosto, Bs. As.
- Saítta, Sylvia (1993) “Introducción” en Arlt, Roberto *Aguafuertes porteñas; Buenos Aires, vida cotidiana*, Alianza, Madrid.
- Salas, Horacio (2004) “Transgresión y vanguardia”. *Revista de poesía* nº13 *El Jabalí*, Bs. As.
- Salomone, Alicia (2006) *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*, Corregidor, Bs. As.
- Salomone, A. (2004) “Recepción literaria y discursos social” en Dalmaso, M. T. – Boria, A. (Ed.) (2004) *Discurso social y construcción de identidades: mujer y género*, Córdoba: Ctro. De Est. Avanzados, U.N.C.
- Salomone, Alicia (2004) “Subjetividades e identidades. Diálogos entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo” en Salomone, Alicia- Cisterna, Natalia- Doll, Darcie-Queirolo, Graciela *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*, Ed. Cuarto propio, Santiago de Chile.
- Sarlo, Beatriz (1993) “Lo maravilloso moderno”; (1998) “Ensayo general”; (1999) “Ciudades y máquinas proféticas”; (2000a) “Un extremista de la literatura”; (2000b) “Roberto Arlt, excéntrico” en Sarlo, Beatriz (2007) *Escritos sobre literatura argentina*, Siglo XXI, Bs. As..
- Sarlo, Beatriz (1992a) “Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada” en *Punto de Vista*, nº 42, Bs. As.
- Sarlo, Beatriz (1992b) *La imaginación técnica*, Nueva Visión, Bs. As.
- Sarlo, Beatriz (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Bs. As..
- Sarlo, Beatriz (1985) *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Catálogos, editora, Bs. As..
- Segura Graño, Cristina (Coord.) (2001) *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Ed. Narcea, Madrid.

- Schwartzman (2010) “Tangos. De payadores y cantores, autores e intérpretes. De registros y reproducciones”, *ALPA 2010 / Culturas en movimiento en el Río de La Plata*, Bs. As..
- Scott, Joan (1993) “La mujer trabajadora en el siglo XIX” en Duby, Georges –Perrot, Michelle (Drs.) *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX*, Taurus, Madrid.
- Scott, Joan (1986) “El género, una categoría útil para el análisis histórico” en Navarro, Marysa- Stimpson, Catherine (Comp.) (1999) *Sexualidad, género y roles sexuales*, FCE, Bs. As..
- Showalter, Elaine (1981) “La crítica feminista en el desierto”, en Fe, Marina (coordinadora) (1999) *Otramente: lectura y escrituras feministas*. México, PUEG y Fondo de Cultura Económica.
- Showalter, Elaine (1977) *Literature of their own. British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, N. J., Princeton university press.
- Sicari, Robert M. (1976) “Tradición y renovación en *Las aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt”. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid, U. Complutense, n° 5, 1976, Madrid.
- Solari, Herminia (2004 a) “El pensamiento de Herminia Brumana acerca de la mujer en publicaciones de circulación periódica”, VI^o Encuentro del Corredor de las Ideas del Cono Sur con el trabajo, Montevideo.
- Solari, Herminia (2004 b), “La reivindicación de la mujer en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas”, VI Seminario Argentino Chileno y I Seminario Cono Sur de Ciencias Sociales, Humanidades y Relaciones Internacionales, Mendoza.
- Solari, Herminia (2002), “La libertad en el pensamiento de Herminia Brumana acerca de la mujer”, II Jornadas Nacionales de Agora Philosophica, Mar del Plata.
- Sosa de Newton, Lily (1999) “Mujeres y tango”, *La Aljaba*, año / vol. IV, Universidad Nacional de Luján, Luján.
- Stanchina, Lorenzo (1999) *Tanka Charowa*, Eudeba, Bs. As.
- Storni, Alfonsina (Muschiatti, D. compiladora) (1999) *Obras completas. Poesía, ensayo, periodismo, teatro*. Tomo I – II, Losada, Bs. As..
- Storni, Alfonsina (Méndez, M.- Queirolo, G.- Salomone, A. compiladoras) (1998) *Nosotras y la piel*, Alfaguara, Bs. As..
- Storni, Alfonsina (1990) *Poesías Completas*, Sela/ Galerna, Bs. As..

- Tiempo, César (1998) Prólogo "Cómo conocí a Tuñón" en González Tuñón, Enrique *Camas desde un peso*, Rosario, Ameghino.
- Traversa, Oscar (1997) *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*, Gedisa, Barcelona.
- Ulla, Noemí (1983) *Tango, rebelión y nostalgia*, CEAL, Bs. As..
- Vassallo, Alejandra (2000) "Entre el conflicto y la negociación. Los feminismos argentinos de Consejo Nacional de Mujeres, 1900-1910" en Gil Lozano, Fernanda- Pita, Valeria- Ini, María Gabriela (2000) *Historia de las mujeres en Argentina 2. Siglo XX*, Taurus, Bs. As..
- Viñas, David (2006) "Algunos protagonistas, nudos y crispaciones" en Viñas, David (Dr.), Montaldo, Graciela (Comp.) (2006) *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Paradiso, Bs. As., 2006.
- Viñas, David (2005 (1964)) *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*, Santiago Arcos Ed. Bs. As.
- Viñas, David (1998) "Las "aguafuertes" como autobiografismo y colección" en Arlt, Roberto *Aguafuertes*, Losada, Bs. As.
- Viñas, David (1997) "Trece recorridos con las novelas de Arlt" en Arlt, Roberto *Obras completas: Novelas*, Losada, Bs. As.
- Viñas, David (1985) "Arlt: robar y salir corriendo" en *El periodista* n° 43, Bs. As..
- Viñas, David (1974) *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Bs. As.: Siglo veinte.
- Violi, Patrizia (1991) *El infinito singular*, Cátedra, Madrid.
- Williams, Raymond (2000 (1977)) *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona.
- Voloshinov, Valentin (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid.
- Young, Iris (1990) "Imparcialidad y lo cívico público" en Benhabib, Seyla y Cornella, Drucilla *Teoría feminista y teoría crítica*, Ed. Alfons el Magnánim, Barcelona.
- Zavala, Iris (1996) *Escuchar a Bajtín*, Ed. Montesinos, España.
- Zubieta (1987) *El discurso narrativo arltiano. Inertextualidad, grotesco y utopía*, Bs. As.: Hachette

Fuentes primarias mencionadas

Revista *Nosotros*

- AA.VV. "Primer encuesta de Nosotros: ¿Es más culta la mujer que el hombre en nuestra sociedad?", en *Nosotros*, N° 43- 46, 1912-1913, Bs. As.

Jordán, Luis María “A propósito de Irremediablemente”, *Rev. Nosotros*, nº 121, 1919.

Pouchan, Fanny “Crónica femenina. Niñas de hoy” en *Nosotros*, año VI, tomo IX, 1912, Bs. As.

Pouchan, Fanny “Crónica femenina. Del diario de mi amiga” en *Nosotros*, año VIII, tomo XII, 1913, Bs. As.

Pouchan, Fanny “Crónica femenina. Inés”, en *Nosotros*, año VII, tomo XI, 1913, Bs. As.

Revista *Caras y Caretas*

S/A “Los libros”, *Caras y Caretas* nº 1213, 31/12/1921, Bs. As.

S/A “Cuatro poetisas en Mar del Plata”, *Caras y Caretas*, año XXVIII, nº 1375, Buenos Aires, 07-02-1925

Di Carlo, Adelia “Mujeres de actuación destacada: Alfonsina Storni” en revista *Caras y Caretas*, nº p. 148, año XXVI, nº 1822, 02/09/1933, Bs. As.

Remón, Agustín “Charlas teatrales”, *Caras y Caretas* Nº 1590, 23/03/29, Bs. As.

Remón, Agustín “Resumen teatral”, *Caras y Caretas* Nº 1629, 21/12/29, Bs. As.

Suárez, Eduardo “Índice semanal de libros y autores” en revista *Caras y Caretas*, Nº 1839, 1933, Bs. As.

Revista *Martín Fierro*

Espinillo, “Pero... ¡Jóvenes realistas!” en *Martín Fierro*, año II, nº 17, 17-05-1925, Edición facsimilar 1995, Fondo Nacional de las Artes, Bs. As.

Ganduglia, Santiago “Cuentos de la oficina” en *Martín Fierro*, Segunda época, año II, nº 19, 18/07/1925, Bs. As., Edición facsimilar 1995, Fondo Nacional de las Artes, Bs. As.

Marechal, Leopoldo “A propósito de *La musa de la mala pata*” en *Martín Fierro*, segunda época, año III, nº 32, 1926, Edición facsimilar 1995, Fondo Nacional de las Artes, Bs. As.

Mariani, Roberto “A propósito de *La amada infiel*” en *Martín Fierro*, segunda época, año I, nº 5-6, 1924, Edición facsimilar 1995, Fondo Nacional de las Artes, Bs. As.

Olivari, Nicolás “Reseña de *Tangos* de Enrique González Tuñón” en *Martín Fierro*, nº 33, 1926, Edición facsimilar 1995, Fondo Nacional de las Artes, Bs. As.

Revista Claridad

S/A, "Bibliografía" en revista *Claridad* n° 272, 11-12-1933, Bs. As.

Doll, Ramón "La producción literaria hoy" *Claridad* n° 198, 11-01-1930, Bs. As.

Lavagnino, Norberto "Literatas" *Claridad* n° 199 25-01-1930, Bs. As.

Otros

Arlt, Roberto "Autobiografía" en diario *Crítica*, 28-02-1927, Bs. As.

Arlt, Roberto "Autobiografías humorísticas de Roberto Arlt" en semanario *Don Goyo* n° 63, 14-12-1926, Bs. As.

Arlt, Roberto (1929) "Autobiografía" en *Cuentistas argentinos de hoy*, Ed. Claridad, Bs. As.

Borges, Jorge Luis "El alma de las cosas inanimadas" en *Síntesis*, n° 7, diciembre, 1927, Bs. As.

González Lanuza, Eduardo (1938) "Ubicación de Alfonsina", *Sur* Nro. 50

Olivari, Nicolás "A propósito de *El gato escaldado*" en *La literatura argentina*, año II, n° 14, 1929, Bs. As.

S/A "El invierno en nuestra sierra y la moral de sus soldados" en *El sol. Diario de la mañana del Partido Comunista*, año 1, n° 118, 12/10/1937, Madrid.

S/A (11-03-1927) "Presentó en el Cervantes la compañía Fanny Brena", *La Nación*, Bs. As..

S/A (15-09-1916) "Los poetas jóvenes. Alfonsina Storni" en *El Hogar*, año XIII, n° 363, Bs. As..

Soto, Luis Emilio (1925) "Variaciones sobre un libro de cuentos" Texto presumiblemente inédito que forma parte del fondo del autor que se encuentra en la Biblioteca Nacional de la República Argentina.

Mom, Amparo (1933) "La mujer y el feminismo" en Revista *Contra*, n° 3, julio de 1933, Bs. As..

Feminidades en Revista La Nota

Storni, Alfonsina "Compra de maridos" Rev. *La Nota*, N° 191, pp 427, 4-4-1919.

Storni, Alfonsina "Los hombres fósiles" Rev. *La Nota*, N° 192, pp 454-55, 11-4-1919.

Storni, Alfonsina "Un buen síntoma" Rev. *La Nota*, N° 192, pp 454-55, 11-4-1919.

Storni, Alfonsina "Un soviét minúsculo" Rev. *La Nota*, N° 195, pp 529-30, 2-5-1919.

Storni, Alfonsina "Cositas sueltas" Rev. *La Nota*, N° 203, pp 712-3, 4-7-1919.

- Storni, Alfonsina "Lo cortés" Rev. *La Nota*, N° 193, pp 479-80, 18-4-1919.
- Storni, Alfonsina "Un acto importante" Rev. *La Nota*, N° 206, pp 785-6, 25-7-1919.
- Storni, Alfonsina "Sobre el matrimonio" Rev. *La Nota*, N° 209, pp 854-5, 15-8-1919.
- Storni, Alfonsina "¿Quién es enemigo del divorcio?" Rev. *La Nota*, N° 212, pp 924-5, 5-9-1919.
- Storni, Alfonsina "Un caso" Rev. *La Nota*, N° 216, pp 1031-2, 3-10-1919.
- Storni, Alfonsina "Los defectos masculinos" Rev. *La Nota*, N° 219, pp 1098, 24-10-1919.
- Storni, Alfonsina "El día de los difuntos" Rev. *La Nota*, N° 221, pp 1148, 7-11-1919.
- Storni, Alfonsina "Una conmutación" Rev. *La Nota*, N° 221, pp 1149, 7-11-1919.
- Storni, Alfonsina "En contra de la caridad" Rev. *La Nota*, N° 222, pp 1173, 14-11-1919.
- Storni, Alfonsina "La influencia de los perfumes sobre los sentidos " Rev. *La Nota*, N° 328, pp 1555, 5-3-1920.
- Storni, Alfonsina "Feminidades" Rev. *La Nota*, N° 190, pp 406-7, 28-3-1919.
- Storni, Alfonsina "Un tema viejo" Rev. *La Nota*, N° 194, pp 500-2, 25-4-1919.
- Storni, Alfonsina "Feminismo perfumado" Rev. *La Nota*, N° 195, pp 530, 5-2-1919.
- Storni, Alfonsina "El collar de diana" Rev. *La Nota*, N° 202, pp 645-6, 13-6-1919.
- Storni, Alfonsina "Un libro quemado" Rev. *La Nota*, N° 202, pp 687, 27-6-1919.
- Storni, Alfonsina "Derechos civiles femeninos" Rev. *La Nota*, N° 210, pp 877-8, 22-8-1919.
- Storni, Alfonsina "Votaremos" Rev. *La Nota*, N° 213, pp 948-9, 12-9-1919.
- Storni, Alfonsina "A propósito de las incapacidades relativas de la mujer" Rev. *La Nota*, N° 217, pp 1047-8, 10-10-1919.
- Storni, Alfonsina "Las poetisas americanas" Rev. *La Nota*, N° 205, pp 760-1, 18-7-1919.
- Storni, Alfonsina "Lo que Marcel Prevost ha dicho a las poetisas improvisadas" Rev. *La Nota*, N° 213, pp 949, 12-9-1919.
- Storni, Alfonsina "La dama de negro" Rev. *La Nota*, N° 191, pp 406-7, 4-4-1919.
- Storni, Alfonsina "Las elegidas de dios" Rev. *La Nota*, N° 193, pp479-80, 18-4-1919.
- Storni, Alfonsina "Nosotras y la piel" Rev. *La Nota*, N° 194, pp 502, 25-4-1919.
- Storni, Alfonsina "Un baile familiar" Rev. *La Nota*, N° 196, pp 546-7, 9-5-1919.
- Storni, Alfonsina "Carta de una novia" Rev. *La Nota*, N° 197, pp 567-8, 16-5-1919.
- Storni, Alfonsina "Diario de una niña inútil" Rev. *La Nota*, N° 198, pp 596-7, 23-5-1919.

Storni, Alfonsina "Historia sintética de un traje tailler" Rev. *La Nota*, N° 199, pp 620-1, 30-5-1919.

Storni, Alfonsina "Carta al padre eterno" Rev. *La Nota*, N° 202, pp 645-6, 27-6-1919.

Storni, Alfonsina "La voluminosa señora" Rev. *La Nota*, N° 207, pp 810, 1-8-1919.

Storni, Alfonsina "Tipos femeninos callejeros" Rev. *La Nota*, N° 207, pp 809, 1-8-1919.

Storni, Alfonsina "Carta de una engañada" Rev. *La Nota*, N° 211, pp 899-900, 29-8-1919.

Storni, Alfonsina "Las dulces mujeres" Rev. *La Nota*, N° 213, pp 949, 12-9-1919.

Storni, Alfonsina "Los detalles, el alma" Rev. *La Nota*, N° 214, pp 976, 19-9-1919.

Storni, Alfonsina "Carta a una pequeña amiga" Rev. *La Nota*, N° 220, pp 1126-7, 31-10-1919.

Bocetos femeninos en La Nación

Tao Lao "La selección de judías" *La Nación*, 2° sección, p. 4, 2-5-1920.

Tao Lao "El amor y la mujer" *La Nación*, 2° sección, p. 6, 22-8-1920.

Tao Lao "La complejidad femenina" *La Nación*, 2° sección, 14-11-1920.

Storni, A. "Una tragedia de reyes" *La Nación*, 2° sección, 9-01-1921.

Tao Lao "¿Por qué las maestras se casan poco?" *La Nación*, 2° sección, p. 4, 13-3-1921.

Tao Lao "Confidencias populares" *La Nación*, 2° sección, p. 4, 20-3-1921.

Tao Lao "Los regalos de casamiento" *La Nación*, 2° sección, 15-5-1921.

Tao Lao "La mujer enemiga de la mujer" *La Nación*, 2° sección, 22-5-1921.

Tao Lao "El varón" *La Nación*, 2° sección, 12-6-1921.

Tao Lao "El tijereteo" *La Nación*, 2° sección, 19-6-1921.

Tao Lao "La curiosidad" *La Nación*, 2° sección, 03-7-1921.

Storni, A. "Una naranja" *La Nación*, 2° sección, 17-7-1921.

Tao Lao "¿Existe un problema femenino?" *La Nación*, 2° sección, p. 4, 26-9-1920.

Tao Lao "Un simulacro de voto" *La Nación*, 2° sección, p. 7, 5-12-1920.

Tao Lao "La mujer como novelista" *La Nación*, 2° sección, 27-3-1921.

Tao Lao "Gabriela Mistral" *La Nación*, 2° sección, p. 4, 29-8-1920.

Tao Lao "Las manicuras" *La Nación*, 2° sección, p. 4, 11-4-1920.

Tao Lao "Las heroínas" *La Nación*, 2° sección, p. 5, 18-4-1920.

Tao Lao "Acuarelistas de pincel menor" *La Nación*, 2° sección, p. 4, 25-4-1920.

Tao Lao "La perfecta dactilógrafa" *La Nación*, 2° sección, p. 1, 9-5-1920.

Tao Lao "Las profesoras" *La Nación*, 2° sección, 23-5-1920.

- Tao Lao "Las crepusculares" *La Nación*, 2º sección, p. 3, 30-5-1920.
- Tao Lao "La normalista" *La Nación*, 2º sección, p. 1, 13-6-1920.
- Tao Lao "Las mujeres que trabajan" *La Nación*, 2º sección, p. 4, 2-5-1920.
- Tao Lao "La impersonal" *La Nación*, 2º sección, p. 4, 27-6-1920.
- Tao Lao "La costurerita a domicilio" *La Nación*, 2º sección, p. 6, 4-7-1920.
- Storni, A. "La madre" *La Nación*, 2º sección, p. 2, 11-7-1920.
- Tao Lao "La médica" *La Nación*, 2º sección, p. 6, 18-7-1920.
- Tao Lao "La mujer bella" *La Nación*, 2º sección, p. 4, 27-7-1920.
- Tao Lao "La emigrada" *La Nación*, 2º sección, p. 4, 1-8-1920.
- Tao Lao "Las casaderas" *La Nación*, 2º sección, p. 4, 8-8-1920.
- Tao Lao "Las danzarinas porteñas" *La Nación*, 2º sección, p. 2, 16-5-1920.
- Tao Lao "La irreprochable" *La Nación*, 2º sección, p. 6, 5-9-1920.
- Tao Lao "Las mujeres italianas" *La Nación*, 2º sección, p. 4, 19-9-1920.
- Tao Lao "La novia" *La Nación*, 2º sección, p. 4, 3-10-1920.
- Tao Lao "La joven bonaerense" *La Nación*, 2º sección, p. 4, 10-10-1920.
- Tao Lao "Las lectoras" *La Nación*, 2º sección, p. 6, 17-10-1920.
- Tao Lao "Pensamientos de una niña de 15 años " *La Nación*, 2º sección, 7-11-1920.
- Tao Lao "Niñas" *La Nación*, 2º sección, p. 4, 12-12-1920.
- Tao Lao "Una carta" *La Nación*, 2º sección, p. 2, 24-7-1921.